حوليات التراث

مجلة علمية محكمة تعنى بمجالات التراث



العدد 08 / 2008

© حوليات التراث - جامعة مستغانم (الجزائر)

مجلة

حوليات التراث

مدير المجلة ورئيس تحريرها

د. محمد عباسة

الهيئة الاستشارية

د. العربي جرادي | د. محمد قادة
د. سليمان عشراتي | د. محمد تحريشي
د. عبد القادر هني | د. عبد القادر فيدوح
د. إدغار فيبر | د. حاج دحمان
د. زكريا سيافليكيس | د. أمل طاهر نصير

المراسلات

د. محمد عباسة
مدير مجلة حوليات التراث
كلية الآداب والفنون
جامعة مستغانم 27000 (الجزائر)

البريد الإلكتروني

annales@mail.com

موقع المجلة

http://annales.univ-mosta.dz

ISSN: 1112 - 5020

مجلة إلكترونية تصدر مرة واحدة في السنة

ليس كل ما ينشر يعبر بالضرورة عن رأي هذه المجلة

فهرس الموضوعات

الجمال في الشعر الصوفي

د. شعبان أحمد بدير
جامعة الإسكندرية، مصر

إن عشق الصوفي للذات الإلهية جعله دائم التطلع لرؤية هذه الذات، ولذلك عشقوا كل ما تتجلى فيه، وبالطبع إنها لا تتجلى إلا في كل جميل "ويتخذ الصوفية من الجمال الحسي درجا يرقون به إلى معرفة الجمال المطلق"[1] عن طريق شفافية الرؤية ورقة الذوق.

وهذه النظرية تلتقي مع رؤية أفلوطين التي انتهت في إدراك الجمال إلى نوع من الطهارة الروحية التي ترتفع بالنفس من العالم الحسي إلى عالم الحقائق الروحية الذي يعلو على الحس، ويلهم من يصل إلي تأمله بالشوق الدائم إليه والعزوف عن العالم الحسي، فيوحد بين الجمال والحقيقة القصوى، يقول "إن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فجمالها أيضا مستمد من النفس؛ إذ إن النفس إلهية وهى تحوي كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلا في حدود قدرته على تقبل الجمال. ويقول: تصير النفس جميلة بقدر ما تشبه بالله"[2].

ونظرية أفلوطين في سمو النفس وشوقها وتطلعها إلى جمال العالم الروحاني قربت بين تجربة التذوق الجمالي وتجربة التأمل الصوفي، بل جعل من تجربة التأمل الصوفي غاية التجربة الجمالية.

ويرى محمد غنيمي هلال أن الجمال عند الصوفية قسمان: حقيقي وصوري، فالجمال الحقيقي صفة أزلية لله تعالى، وقد شاهده الله في ذاته مشاهدة علمية، فأراد أن يراه في صنعه مشاهدة عينية، فخلق العالم كمرآة يشاهد فيها جماله[3] عيانا، وهذا هو الجمال الصوري عند الصوفية، فالعالم كله تعبير عن الحسن المطلق، والقبيح في العالم كالمليح منه، لأنه مجلى الجمال الإلهي، فلم يبق إلا الحسن المطلق. فالوجود كله صورة حسن الله ومظهر جماله، والتأمل في جمال الكون سبيل إلى الاهتداء إلى الجمال الحق عن طريق العاطفة والقلب[4].

وهذا الاستغراق في الجمال يوصل القوم إلى درجة الوجد، والغيبة عن الوعي

الحسي، ويجعلهم يهيمون ويرقصون طربا مرددين اسم الله في حلقات الذكر، ويعكفون على مجالس السماع، ويتخذون منها غذاء لأرواحهم وفتحا لمغاليق وجدانهم، وتربية لأذواقهم، يقول الجامي: "تصرف وجهك من الحب الترابي، ما دام الحب الترابي سيرفعك إلى الحق"[5] عن طريق اكتشاف النفس التي هي قيد للعالم فيكتشف العالم في نفسه، والله فيهما، وهذا الاكتشاف هو تجل ينتقل فيه الجمال من الصورة إلينا انتقال فيض ننصبغ به كما صبغ الشكل الصورة.

وقد لاحظ محمد علي أبو ريان أن نظرة الصوفية للجمال كانت أكثر حرية وانطلاقا من علماء الشريعة الإسلامية، فبينما تدخل رجال الشرع بالمنع والتحريم لبعض الفنون وبذلك عطلوا توجيه الإحساس بالجمال عند المسلمين إلى موضوعات هذه الفنون، في حين أن الإباحة والتحريم لا ينصبان على المظاهر الجمالية في ذاتها، ولكن على الموضوع نفسه وما يؤدي إليه من مخالفة للشرع، فمثلا إذا نظر الإنسان إلى تناسق جسم المرأة واكتشف فيه ناحية من نواحي الجمال، فإن ذلك في حكم الشرع لا يعد من باب الحرام، لأن الله جميل يحب كل جميل، وأن جمال المخلوقات يرتبط بحسن صنعة الخالق، وفي ذلك تمجيد وتسبيح لعظمة الله وجلاله. ولكن ارتباط هذه النظرة إلى جمال المرأة بالميل الجنسي أي بالاشتهاء هو الذي يعد من باب الحرام[6].

أما الصوفية – وعلى رأسهم الإمام الغزالي – فإنهم ربطوا سائر الجمال بالجمال الإلهي، وكأن الجمالات الجزئية سواء كانت عقلية أم حسية إنما تشارك في الجمال الإلهي وترتبط به لأنها أثر من آثاره، وهذا الموقف يعود بنا إلى أفلاطون حينما يربط الجمالات الجزئية بمثال الجمال بالذات[7].

وقد ميز الغزالي بين طائفتين من الظواهر الجمالية في قوله: "واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال، والله تعالى جميل يحب الجمال. ولكن الجمال إن كان بتناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر. وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وإفاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك من الصفات الباطنة، أدرك بحاسة القلب. ولفظ الجمال قد يستعار أيضا فيقال: إن فلانا حسن وجميل ولا تراد صورته. وإنما يعني أنه جميع الأخلاق، محمود الصفات، حسن السيرة، حتى يحب الرجل بهذه الصفات الباطنة استحسانا لها كما نحب الصورة الظاهرة..."[8]، ثم يقول: "أن

لا خير ولا جمال ولا محبوب في العلم إلا وهو حسنة من حسنات الله، وأثر من آثار كرمه، وغرفة من بحر جوده، سواء أدرك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس، وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا في الإمكان ولا في الوجود"[9].

ووفقا لهذا التحليل الفلسفي الراقي يفرق بين نوعين من الظواهر الجمالية: نوع يدرك بالحواس وهذا يتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء كانت بصرية أم سمعية أم غير ذلك، وأما الطائفة الثانية فهي ظواهر الجمال المعنوي التي تتصل بالصفات الباطنة. وأداة إدراكها القلب". فالقلب إذن أي الوجدان هو قوة إدراك الجمال في المعنويات"[10] عند الصوفية.

ولقد هام صوفية القرن السابع بالجمال الحسي في شتى صوره، ليس في المرأة فقط، ولكن في مخلوقات الطبيعة، ومظاهرها المختلفة: طبيعية كانت أم صناعية، ولم تكن الاستجابة للجمال في هذه المظاهر غاية في حد ذاتها "بل تستمد قيمتها من كونها دالة على الحقيقة العقلية الروحانية شأنها شأن الاستجابة لجمال الكون والطبيعة باعتبارهما من آثار المبدأ الإلهي المقدس والعلة الأولى التي تلهم نفوس الصوفية بالشوق الدائم والتطلع إلى معاينة هذا المبدأ والاقتراب منه"[11].

فهذا ابن الفارض الذي يروي عنه أنه كان عاشقا للجمال في شتى صوره، ومثال ذلك أنه رأي ذات مرة جملا لسقاء فهام به وصار يأتيه كل يوم ليراه، وهو كما زعم بعضهم قد عشق برنية في حانوت عطار. كما كانت تحلو له رؤية النيل في موسم الفيضان، إذ كان يتردد على مسجد المشتهى بالروضة، كما يشير هو بقوله[12]:

لقد بسطت في بحر جسمك بسطة	أشـــارت إليهـــا بالوفـــاء أصـــابع
فيـا مشـتهاها أنـت مقيـاس قدسـها	وأنت بها في روضة الحسن يانع
فقـرى بـــه يـــا نفـس عينـــا، فإنـــه	يحــــدثني والمؤنســــون هواجــــع

وكان ابن الفارض – مثل شعراء عصره من الصوفية – يرى الكائنات جميعها على أنها مجال للحسن والجمال الإلهي المطلق الذي تعبر عنه كل مظاهر الحياة[13]. وأجمل ما أثر عن ابن الفارض في التعبير عن الجمال المطلق قوله[14]:

وصـرح بـإطلاق الجمـال ولا تقل   بتقييـــده مـــيلا لزخـــرف زينـــة
فكـل ملـيح حسـنه مـن جمالهـا   معـار لـه أو حسـن كـل مليحـة
بها قيس لبنى هام بل كل عاشق   كمجنـــون ليلـــى أو كثيـــر عـــزة
فكل صبا منهم إلى وصف لبسها   بصورة معنى لاح في حين صوره
ومــا ذاك إلا أن بـدت بمظــاهر   فظنـوا سواها، وهـي فيهم تجلـت
بـدت باحتجـاب واختفت بمظـاهر   علـى صيغ التلـوين فـي كل بـرزة
ففــي النشـأة الأولــى تـراءت لآدم   بمظهـر حـوا قبـل حكـم الأمومـة
فهــام بهــا كيمــا يكـون بهـا أبـا   ويظهــر بــالزوجين ســر البنـــوة

فنراه عاشقا للجمال بطبعه، بل متأملا في حقيقته، يؤكد على أن الجمال صفة لله، وقد ظهر هذا الجمال في الكون في صورة الحسن المطلق المتنوع المظاهر- الذي يعد بمثابة عارية مستعارة من الجمال الإلهي، ويضرب المثل بمشاهير عشاق العرب كقيس لبنى والمجنون وكثير عزة، فهم إن كانوا قد هاموا بمحبوباتهم، فهم في الأصل يهيمون بمحبوبته هو التي تجلت فيهن، باحتجابها، فأظهرت جمالها فيهن مثلما ظهرت في "حواء" فهام بها آدم. فحسن كل شيء هو معنى من جمال محبوبته الحقيقية كما يقول[15]:

قال لي حسن كل شئ تجلى   بي تملي فقلت: قصدي وراكا
لــي حبيـب أراك فيــه معنــى   غر غيري، وفيه معنى أراكا

فالحسن هو صورة الجمال الإلهي المتجلى في الكون "فإذا كان الجمال المطلق هو أسماء الله وصفاته، وكل ما في الوجود من صور الحسن إنما هي تجليات لهذا الجمال، فإن وجود صور الحسن المتنوعة هذه ليس وجودا قائما بذاته، وإنما هو وجود من حيث الإضافة إلى الجمال الإلهي الذي أعار الحسن إلى كل الموجودات، فكان وجودهما وجودا مجازيا معارا من الله خلال تجليات جماله سبحانه وتعالى..."[16].

يقول ابن الفارض موضحا سر الجمال وفق رؤيته العرفانية[17]:

وسر جمال فيك كل ملامحه   به ظهرت في العالمين وتمت

أي أن سر جمال الذات متى وجد في كل شيء سواء كان جميلا أصلا أو غير ذلك، فإنه يصبح – في نظر الصوفية – جميلا، والمهم في طبائع الناس،

ومقدار ارتقاء أرواحهم لهذا المعنى، إذ إن محبي الصور الكونية يتعشقون الكون، في حين أن محبي الذات العلية يعشقون العين. والشروط واللوازم والأسباب في كل من الحبين واحدة[18].

ونقطف من بستان ابن الفارض زهرة أخرى على تجليات الجمال الإلهي في مظاهر الكون المتعددة، يقول[19]:

تراه إن غاب عني، كل جارحة	في كل معنى لطيف، رائق، بهج
في نغمة العود والناي الرخيم إذا	تألفا بين ألحان من الهزج
وفي مسارح غزلان الخمائل في	برد الاصائل والإصباح في البلج
وفي مساقط أنداء الغمام، على	بساط نور من الأزهار منتسج
وفي مساحب أذيال النسيم، إذا	أهدى إلى سحيرا أطيب الأرج
وفي التثامي ثغر الكأس مرتشفا	ريق المدامة، في مستنزة فرج

فقوله "إن غاب عني" أي غابت ذاته العلية لإطلاقها عن جميع القيود والحدود الإمكانية، فيتجلى الوجود والحق عند ذلك، وينكشف في تعينات مختلفة تظهر به ويظهر بها من حيث أسمائه الحسنى العليا لكمال تنزهها عن الألوان ومحوها وإفنائها لكل ما هو كائن أو كان، هذه التعينات مثل الصوت المطرب للألحان الجميلة وقت السماع، ومراعي الغزلان بين الأشجار المجتمعة الملتفة والمواضع التي تسقط عليها أنداء الأمطار، وألوان الأزهار منتشرة كالبساط المنسوج بأنواع النقوش، والمواضع التي يمر بها النسيم ويتردد فتفوح منه الروائح الطيبة[20].

فالجمال المطلق هو عله الجمال في كل شيء موجود، ويهون بجانبه كل ما يبدعه الإنسان من آثار فنية. يقول جلال الدين الرومي: "إنني مصور نقاش أصنع في لحظة تمثالا ولكني في حضرتك أصهر كل هذه التماثيل وإني لأخلق مائة وأنت فيها الروح، فإذا ما رأيت تصويرك ألقيت بهما جميعا في النار"[21]. ويقدم ابن الفارض في إحدى قصائده بعض الإشارات على سيادة الجمال على قلبه، يقول[22]:

تـه دلالا فأنـت أهـل لـذاكا	وتحكـم فالحسـن قـد أعطاكـا
ولك الأمر فاقض ما أنت قاض	فعلـى الجمـال قـد ولاكـا

وقوله "فالحسن قدر ولاكا أي الجمال الحقيقي الإلهي اقتضى أن تكون هذه المثابة

من كمال الذات، وجمال الأسماء والصفات، وجلال الأحكام والأفعال"[23].

وقد استخدم ابن الفارض في كثير من أبيات هذه القصيدة الجمال والحسن وعلاقتهما بالكمال والجلال مما يؤكد أنه يتنزل في الذات الإلهية "ويرى الجيلي أن الجمال المطلق والجلال المطلق لا يكون شهودهما إلا لله وحده أما في عالم الخلق، فلا يتجلى الله بتجل مطلق... فلا طاقة للمخلوقات بظهور الجمال المطلق الذي يدهش سناه العقول، ولا مقدرة لهم لقبول تجلى الجلال المطلق الذي تتمحق له التراكيب. ومن هنا كانت معظم تجليات الحق تعالى جامعة بين أسمائه وصفاته الجمالية وبين أسمائه وصفاته تعالى الجلالية، ومن هنا قال الصوفية: لكل جمال جلال، ولكل جلال جمال"[24]. يقول ابن الفارض[25]:

عبد رق ما رق يوما لعتق	لو تخليت عنه ما خلاكا
بجمال حجبته بجلال	هام واستعذب العذاب هناكا

ويقول[26]:

ومطلع أنوار بطلعتك التي	لبهجتها، كل البدور استسرت
ووصف كمال فيك أحسن صورة	وأقومها في الخلق، منه استمدت
ونعت جلال منك، يعذب دونه	عذابي، ويحلو عنده، لي قتلتي
وسر جمال، عنك كل ملاحة	به ظهرت، في العالمين وتمت
وحسن به تسبى النهى دلني على	هوى، حسنت فيه، لعزك ذلتي
ومعنى وراء الحسن، فيك شهدته	به دق عن إدراك عن بصيرة
لأنت منى قلبي، وغاية بغيتي	وأقصى مرادي واختياري وخيرتي

وهو لا يتعبد للجمال مباشرة ولكنه يتوصل عن طريق الجمال الحسي بالوجدان والرمز والتجريد (أي بالجمال في مظهريه الحقيقي والمجازي) إلى الجمال المطلق للذات الإلهية، وهذا ما لمسه الباحث عند شعراء الصوفية في القرن السابع بجانب ابن الفارض كعفيف الدين التلمساني، الذي يرى أن الإيمان الحقيقي بالذات، لا يأتي إلا عن طريق تجلي هذه الذات في الكون بمظاهرها المختلفة[27]:

وما كنت أدري فتنة العشق قبلها	إلى أن رأت عيني جمالك يعبد
إذا ما ارتشفت الراح من ثغر كأسها	ألست تراها نحو وجهك تسجد
ولو لم يكن معناك في الكون مطلقا	يدل عليه منك حسن مقيد

ولمـا شـهدت عينـي جمالـك جهـرة ومـن لـم تشـاهد عينـه كيـف يشـهد

فكل حسن في الكون إنما هو معار من الجمال المطلق الذي ليس له حدود[28]:

واكســبني حســنا ولا غــرو إنمــا لكــل ملــيح منــه مــا قــد تكســبا
وإنــي لــذاك المغــرم العاشــق الــذي إلــى غيـر ذاك المطلـق الحسـن مـا

وكأن التلمساني هنا متأثر بابن الفارض في قوله[29]:

فكل مليح حسنه من جمالها معار له بل حسن كل مليحة

ويربط التلمساني بين الكمال والجمال والجلال، يقول نثرا: "قلت هو تعالى يخبر عن نفسه المقدسة بتجليه على خواصه وخواص خواصه، وفهمهم عنه إنما هو شهود جماله وجلاله وكماله"[30]، ويعبر عن هذا شعرا في قصيدة أغرقها بالاصطلاحات الصوفية، مما يجعلها كمنظومة تعليمية، أراد بها توجيه مريديه إلى بعض الحقائق التي تختص بها الذات الإلهية. يقول[31]:

وجود وحسبي أن أقول وجود لــه كــرم منــه عليــه وجــود
تنـزه عـن نعـت الكمـال لأنـه بمعنى اعتبار النقص منه يؤود
ولكنــه فيــه الكمــال وضــده لـه منـه والمجموع منـه صـمود
وأشرف أشكال الكنائف ما بـه استدارت كراه فهي منه سعود
لحيطتها الأشكال فيها بأسرها وفيهــا إليهــا تبتــدى وتعــود
وقوتهــا تعطــي التنــوع كلــه فلـيس عليهـا فـي الكمـال يزيـد
سوى قوة الإطلاق فهي محيطة بســطوتها كــل الكــرات تبيــد

في هذه الأبيات نلاحظ إيمان التلمساني بمسالة الإطلاق من حيث الوجود الواحد المطلق الثابت، وما التعينات الجزئية، والمظاهر الحسية، إلا تجليات لهذه الحقيقة المطلقة التي تجمع الكمال وضده، باعتبارهما من متقابلات الوجود، فمن خرج عن الإحاطة ممنوع ومعدوم، والداخل فيها قد أحاطت به، والجامع هو هوية الوجود[32].

أما ابن الخيمي فكان يذوب بروحه في جمال خالقه سبحانه، بل كان يعبد هذا الحسن ويتطلع بوجهه في مظاهره، حتى يستطيع الوصول إلى حقيقته المطلقة، يقول[33]:

يـــا مـــن أدار بحســـنه المعبـــود صهباء وصل في كؤوس صدود
مـلأت محاسنك الوجود محاسنا لـم يبـق قلـب فيـك غيـر عميـد
يـا من دعـاني قبل أوجد حسنه فقضــى جمـال وجـوده بوجـودي
إنــي بحسـنك قـد حييـت وإننــي سأموت مـن شـوق عليـك شـديد
وإذا رضيت بأن أموت هوى فقد أحييتنـــي يـــا مبـدئي ومعيـدي
أضحى جمالك مفرطا وصبابتي لورودهـــا فمتـــى يكـــون ورودي
ولقـــد رأيـــت مياههـــا لكنهـــا رؤيـا صـد عـن ذوقهـا مصـدود
أمعــــذبي بدلالــــه ومنعمــــي بجمالــــه وبهائــــه المشــــهود
إن كنت في يوم العذاب معاتبي فمتـــى أفـــوز بيومـــه الموعـــود
لي من جمالك حسن وعد يرتجى ومـن الـدلال علـى حسـن وعيـد
خطوات ذكرك لا تفارق خاطري وجمال حسنك لم يزل مشهودي

فالأبيات تعكس تطورا في الفكر الجمالي في هذا العصر، إذ يحاول الشاعر الموازنة بين الجمال المطلق وما يتخارج عنه من تعينات ظاهرة يمثلها الحسن بشتى مظاهره وأشكاله إذ إن الجمال الإلهي يمتد في أصلاب الوجود، قبل أن يأخذ الله العهد على البشر بالعبودية في قوله "ألست بربكم قالوا بلى"، ثم أخذت تجليات هذا الجمال تتبدى في الكون فتخلب القلوب قبل الألباب.

ولكن نلاحظ ارتباط الجمال عند الشاعر هنا بقضية الاغتراب عن الذات الإلهية حيث يشعر أن روحه مغتربة عن عالمها الحقيقي، ولكنها لا تأنس إلا عند استئناسها بالجمال وهذا يجعلها في تطلع دائم للعودة إلى مصدرها حتى تطمئن في جوار الجمال المطلق. والشاعر هنا يلتقي مع فلاسفة العصر الحديث أمثال هيجل ولوكانتش، فلوكانتش يرى أن الجمال "هو علاقة التناغم بين الإنسان والعالم ولذلك ففي أوقات الأزمة والانشقاق بين الإنسان والعالم يهرع الإنسان إلى الجمال ليستعيد توازنه الروحي"، أما هيجل فإنه لجأ إلى اللانهائي في تصويره للجمال، وأعطى القدرة للمخيلة الإنسانية في التعبير عن الروح في تكاملها عن طريق التعبير الحسي، وهذا يعني أن هيجل يرى في الجمال هذا المعنى الذي يتجاوز الواقع، ويرتبط لديه بمفهوم الجمال المطلق"[34].

ويقول ابن الخيمي كذلك معبرا عن الجمال المطلق الذي تتناثر مظاهره في ربوع الوجود[35]:

قوم على الجمرات من وادي منى	نزلوا ومن قلبي على الجمرات
نصبوا على ماء النقا أبياتهم	وهم معاني الحسن في الأبيات
وتحجبوا عنا بنور جمالهم	كتحجب المصباح بالمشكاة
لم يبق عزهم لذلي مطمعا	فيهم وليس لغيرهم حاجاتي
والحسن يدعو كل قلب فارغ	فيجيب ما فيه من الذرات

ويتشابه عشق الصوفية للجمال مع عشق الرومانتيكية له حيث إن العنصرين الأساسيين للروح الرومانتيكية هما: حب الاستطلاع وعشق الجمال، ومن دلائل هاتين الخاصيتين الرجوع إلى القرون الوسطى، ففي جوهره المشحون ينابيع غير مستغلة ذات تأثير رومانتيكي حافل بالجمال الغريب الذي يستطيع الخيال القوي الحصول عليه من أشياء معينة غير مألوفة. ويحتل حب الاستطلاع والرغبة في الجمال – عند الرومانتيكية – موضعا في الفن يماثل موضعهما في كل نقد صحيح"[36].

وتلتقى نظرة كل من الصوفية والرومانتيكية للجمال أنهما معا يردان إلى الذوق في شعورها بالشيء الجميل، إذ مر الجمال عند الرومانتيكيين "إلى الذوق، والذوق فردي، وخلق الفنان للجمال يستتبع القريحة أو العبقرية[37]، ولكن وجه الاختلاف بين الرومانتيكيين والصوفية في النظرة إلى الجمال أن الرومانتيكيين ينظرون إلى الجمال نظرة نسبية، ولا يقصدون إلى الجمال في قيمته المطلقة، بل في قيمته النفعية أي أنهم نظروا إلى الجمال بما يروقهم، ولا يروق إلا ما هو نافع[38].

ولكن الصوفية آمنوا كما لاحظنا بمطلق الجمال، وأحبوه على صورته المجردة ولذا تكرر حب الجمال المجرد عن الأعراض، فهو أفضل أنواع المحبة، وهو حب الشيء لذاته أي لجماله المجرد، قال الشاعر[39]:

إني أحبك حبا ليس يبلغه فهمي	ولا ينتهي وهمي إلى صفته
أقصى نهاية علمي فيه معرفتي	بالعجز مني عن إدراك معرفته

ويصور إبراهيم الجعبري حبه للجمال المجرد قائلا[40]:

وأفاضل الناس الكرام أبوة	وفتوة فمن أحب وتاها
عشقوا الجمال مجردا بمجرد الرو	ح الزكية عشق من زكاها

متجـردين عـن الطبـاع ولؤمهـا   متلبســـين عفافهـــا وتقـــاه

ووصل عشق الشعراء الصوفية في هذا القرن للجمال إلى الخضوع له وتلبية ندائه؛ لأنهم يعلمون أن هذا الجمال هو مرآة ذي الجلال، وعن طريق التأمل في مظاهره التي تملأ الوجود يرقي السالك حتى يفني في الذات الإلهية صاحبة الجمال المطلق، وما جمال الوجود إلا فيض من فيوضاتها. يقول إبراهيم الدسوقي جامعا بين الحب والجمال ومستجيبا لندائهما[41]:

والله مـالي منمك سواكم   بـالله رفقا بضعف حالي
وافيت في حبكم وفـائي   مـالي وللحيـاة، مـالي
حبي دعاني إلى التداني   لبيك يـا داعـي الجمـال

ويجعل محمد بن عبد الوهاب الأدفوي للجمال نبيا مما يؤكد أن هؤلاء ما كانوا يقصدون الجمال في صورته المادية بل في حقيقته المجردة، يقول[42]:

يهوى رشا حارت عقول أولى النهي   لمـــا تبـــدى فـــي بـــديع صـــفاته
قامـــت نبـــوة حســـنه بـــدلائل   دلـت علـى مكنـون سـر سـماته
بعـث النـواظر خفيـة تـوحي الهـوى   لمـــا أقـــام اللحـــظ فـــي فتراتـــه

وهكذا لم يكن حب الصوفية للجمال وعشقهم له عشقا للظواهر والماديات الحسية، ولكنه كان عشقا مجردا لما وراء الظواهر، لذلك كانت تجربة التذوق الجمالي عندهم تجربة تأملية هدفها الوصول إلى الجمال الأسمى والمطلق الذي تهفو إليه الأرواح، والذي هو علة الجمال في كل شيء موجود، وأدى بهم هذا الحب إلى السمو الروحاني والترقي إلى درجة الفناء والاتحاد بالخالق سبحانه.

الهوامش:

1 – عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي، ص 74.

2 – أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، 2003، ص 106.

3 – محمد غنيمي هلال: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ص 10.

4 – المرجع نفسه، ص 10.

5 – نيكلسون: الصوفية في الإسلام، ص107.

6 – محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار الجامعات المصرية، ط. 5، الإسكندرية 1977، ص 18 – 19.

7 – المرجع نفسه، ص 20.
8 – نفسه.
9 – نفسه.
10 – محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال، ص 20 – 21. إدراك الجمال إذن إدراك حدسي وخيالي، وهذا ما قرره كروتشي عندما رأى أن الجمال مرتبط بالطاقة النفسية داخل الإنسان، وأن الطبيعة جميلة في نظر من يتأملها بعين الفنان. د. عبد العزيز حمودة: علم الجمال والنقد الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص 75.
11 – د. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص 108 – 109.
12 – ابن الفارض: الديوان، ص 210.
13 – وهذه النظرية لها مثيلتها عند فلاسفة العصر الحديث، فهيجل مثلا يسلك في مذهبه الجمالي مسلكا ميتافيزيقيا إذ يرى أن المطلق يتبدى ويكشف عن نفسه من خلال الطبيعة والتاريخ. راجع، د. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، ص 148 – 176.
14 – ابن الفارض: الديوان، ص 113 – 114.
15 – المصدر نفسه، ص 204.
16 – يوسف زيدان: عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، ص 155.
17 – ابن الفارض: الديوان، ص 92.
18 – ابن عربي: ترجمان الأشواق.
19 – ابن الفارض: الديوان، ص 195.
20 – النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص 72 – 74.
21 – محمد عبد السلام كفافي: جلال الدين الرومي، حياته وشعره، دار النهضة العربية، 1971، ص 75.
22 – ابن الفارض: الديوان، ص 202.
23 – النابلسي: شرح الديوان، ج 1، ص 213.
24 – د. يوسف زيدان: عبد الكريم الجيلي، ص 157.
25 – ابن الفارض: الديوان، ص 202.
26 – المصدر نفسه، ص 92 – 93.
27 – التلمساني: الديوان، ج 1، ص 197.
28 – المصدر نفسه، ج 1، ص 139.
29 – ابن الفارض: الديوان، ص 113.
30 – التلمساني: شرح مواقف النفري، ص 309.
31 – التلسماني: الديوان، ج 1، ص 245 – 246.
32 – راجع تعليق المحقق على هذه الأبيات، المصدر نفسه.
33 – ابن الخيمي: الديوان.

34 – رمضان بسطاويسي محمد غانم: علم الجمال عند لوكاتش، ص 106 – 107.
35 – نفسه.
36 – راجع الرومانتيكية ما لها وما عليها، مقال بعنوان حاشية عن الكلاسيكي والرومانتيكي لوالتر باتر، ص 20 – 21.
37 – محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، ص 27.
38 – راجع المرجع نفسه، ص 158.
39 – لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف بالحب الشريف، ص 400.
40 – على صافي حسين: الأدب الصوفي في مصر، ص 428.
41 – الدسوقي: جوهرة الدسوقي، ص 130.
42 – الأدفوي: الطالع السعيد، ص 560.

سنبلزاده وهبي أفندي ومعلقة امرئ القيس

د. سلامي باقيرجي
جامعة آتاترك، أرضروم، تركيا

يتناول هذا البحث القصيدة التي قالها شاعر تركي تضمينا لشاعر عربي جاهلي. هذا الشاعر هو سنبلزاده وهبي أفندي، الذي عاش في العصر العثماني وعني الأدب العربي والفارسي، هو عالم مبدع متفنن أيضا، له قصائد عربية ضمن ديوانه باللغة التركية، منها قصيدة عربية نادرة في الأدب العربي فيما نعلم. وتكتسب هذه القصيدة أهميتها من أن الشاعر ضمن فيها معلقة امرئ القيس، أي بناها على منوال معلقته، إذ جعل فيها الشطر الأول لنفسه والشطر الثاني من معلقة امرئ القيس. عدد أبيات هذه القصيدة سبعة عشر بيتا، حققت هذه القصيدة عن نسخة ديوانه، التي تحتفظ بها المكتبة الجامعية بأرضروم، تحمل رقم (3342). وقدمت له بدارسة موجزة حكيت فيها قصته، وترجمت لصاحبها، ثم ألمحت بالفن البديعي الذي تنتسب إليه القصيدة وهو فن التضمين.

منذ فجر التاريخ، أي مع اتصال الأتراك بالبلدان الإسلامية أخذت اللغة العربية تكتسب أهمية ورفعة بين الأتراك.

ومن المعلوم أن الأتراك لما اعتنقوا الإسلام أخذوا يكتبون بالحروف العربية، وتعلموا اللغة العربية، كما تعلموا اللغة الفارسية في آسيا الوسطى[1]، وازدادت هذه الأهمية مع الاتصال منذ زمن السلاجقة حتى قد بلغ في العصر العثماني أوجها، ومن هنا انتشرت هاتان اللغتان خلال الممالك العثمانية بأسرها، فأصبحت صلة اللغة العثمانية بهما (العربية والفارسية) صلة وثيقة، حتى تدرس بين العلوم الشرعية والأدبية. مع مرور الزمن أضحى للغة العربية مكانة خاصة بين الأتراك عامة، ومع ذلك نشأت طبقة من الأدباء والشعراء الذين أتقنوا اللغة العربية والفارسية معا. فانتشرت اللغة العربية كلغة الدين والثقافة، واللغة الفارسية كلغة الأدب خلال الممالك العثمانية، ولذلك أصبح إتقان هاتين اللغتين ضروريا لكل من الأدباء والشعراء العثمانيين.

ولا بأس من الإشارة – قبل دخول قصيدة (سنبلزاده وهبي أفندي) – إلى

خصوصيات الشاعر العثماني آنذاك. كانت للعلماء والأدباء العثمانيين صلة وثيقة باللغة العربية وبآدابها القديمة نثرا كان أو نظما. كانت هناك حلقات تدرس فيها اللغة العربية والعلوم الأدبية كما تدرس العلوم الدينية، وتدرس اللغة العربية أيضا في المدارس العثمانية كلغة. وازدادت هذه الصلة بازدياد اهتمام العلماء والأدباء باللغة العربية. وكثير منهم عني بالأدب العربي خاصة منذ أوائل العصور حتى السنوات الأخيرة. فأقبلوا عليها ودرسوا وأتقنوا واطلعوا على كتبه العلمية والأدبية القديمة، واشتغلوا بالبحوث والدراسات والتأليف بالعربية، حتى صارت اللغة العربية لغة ثانية والفارسية لغة ثالثة لهم. ويكاد ينعدم من الشعراء العثمانيين من لا يدرس العربية والفارسية ولا يملك القدرة على الاطلاع على الكتب بهاتين اللغتين. والسبب في ذلك أن الشاعر العثماني – أي شاعر– لا بد له من أن يدرس اللغة العربية والفارسية وأن يكون فيهما على درجة رفيعة، وأن يعرف بعلوم عصره من الشعر والأدب واللغة والعروض والقافية العربية حتى يجعله قادرا على نظم الشعر التركي الذي يحتوي كلمات وتركيبات عربية أو فارسية، أو يضمن اقتباسات من القرآن الكريم أو من أقوال النبي (صلى الله عليه وسلم) أو بيتا أو شطر بيت من الشعر العربي أو الفارسي. ولهذا كانوا مضطرين لتدريس هاتين اللغتين. ولهذه الأسباب أخذ الأدباء العثمانيون يلتفتون إلى هاتين اللغتين ويهتمون بأدبهما قديما كان أو حديثا، ويحرصون على اقتناء إصداراتهما، والتزموا بأدب الشعر العربي، والدراسات المتميزة منذ العصر الجاهلي، ولذلك كان الشاعر العثماني ذا ثقافة عالية في الأدب والثقافات العربية والفارسية معا، وكان أيضا على اطلاع منظم بالعلوم الإسلامية والعربية. وبذلك نرى أن ارتباط السلاطين والمجتمع العثماني بالدين الإسلامي أولا وباللغة العربية ثانيا من أهم الأسباب التي دفعت الشعراء والأدباء إلى نظم الشعر باللغة العربية. وقد أتاح ذلك لهم أن ينظموا الشعر العربي خلال أشعارهم التركية إسهاما يزيد حسنا في أعمالهم الأدبية التي نقرؤها فنعجب بها.

ويذكر التاريخ العثماني أن السلاطين العثمانيين كانوا يحرضون الأدباء والشعراء لتعلم اللغة العربية والفارسية كما يتعلمون أنفسهم ويداومون ويطالعون العربية حين درسوا العلوم الإسلامية. قال عمر موسى باشا: "لا بد لي من ذكره ها هنا. وهو دحض بعض مؤرخي الأدب، فهم يزعمون أن هؤلاء السلاطين لا يعرفون العربية إطلاقا، وليس لهم بها أي إلمام أو معرفة، وهذا الاعتقاد يخالف الحقيقة

والتاريخ"[2]. نعم، هذا الاعتقاد يخالف الحقيقة والتاريخ بلا شك. لأن التاريخ يوضح هذه الحقيقة كل الوضوح، من حيث أن السلاطين العثمانيين كانوا يشجعون الشعراء نظم الشعر باللغة التركية وباللغة العربية[3]، فضلا عن ذلك أن بعضا منهم كانوا يعرفون عدة لغات، ويجيدون اللغة العربية مثل السلطان محمد الثاني فاتح استانبول، والسلطان مراد الثاني. ومنهم من نظموا الشعر باللغة العربية كما نظموا باللغة التركية، مثل السلطان مراد الثالث ابن السلطان سليم الثاني (953 هـ / 1546 م – 1003 هـ / 1595 م)[4] والسلطان عبد الحميد الأول ابن السلطان أحمد الثالث (1137 هـ / 1725 م – 1203 هـ / 1789 م)[5] والسلطان أحمد (998 هـ / 1589 م – 1026 هـ / 1617 م)[6]، ولهم قصائد عربية متقنة وجيدة.

وكذلك اهتم العلماء الأدباء والشعراء العثمانيون بالأدب العربي خاصة، وإذا أمعنا النظر أن كثيرا من الشعراء حفظوا كثيرا من القصائد العربية، كأنهم ينافسون فيما بينهم في حفظ القصائد العربية القديمة[7]. ودرسوا اللغة العربية والفارسية كثيرا وترجموا من الكتب إلى اللغة التركية، أو ألف كثير منهم بإحدى اللغتين المذكورتين، أو نظموا أشعارهم بهما أو بإحداهما فأنتجوا أشعارا عربية وفارسية جيدة ملتزمين بقواعد اللغة والعروض والقوافي، فيها عناية باللغة والأدب والبلاغة والفصاحة. ومنهم من تأثر بأسلوب القرآن الكريم، وترتيب فواصله وجلال معانيه، ولذلك رصع أشعاره بالآيات القرآنية، وأطلق على هذا النوع من الشعر (الملمعات)، ويسمى هذا اللون من الفن (التلميع). ومنهم من تأثر بأشعار الشعراء العرب كأشعار المعلقات وأشعار حسان بن ثابت وقصيدة – بانت سعاد – لكعب بن زهير، وقصيدة – أمن تذكر جيران بذي سلم – للبوصيري وغير ذلك. وتخمسوا للأشعار هذه، ويسمى هذا النوع من الشعر (التخميس) الذي يحتاج إلى متانة لغوية في التركيب، وجزالة في المعاني. حتى إنهم نظموا شعرهم شطر البيت من اللغة التركية وشطره الآخر من اللغة العربية أو الفارسية.

لا شك في أن ما خلفه الشعراء العثمانيون من آثار في مجال الأدب العربي والفارسي كان نتيجة ممارستهم الأدب العربي والفارسي. وبعبارة أخرى كان الأمر مرتبطا بثقافة الشاعر العثماني ونبوغه في اللغتين المذكورتين وأدبهما. فموقف الشعر العربي في الأدب العثماني مرتبط بالدين الإسلامي من ناحية الأوضاع.

ولذلك نجد في الشعر العربي الذي قاله الشاعر العثماني كثيرا من المعاني الدينية الإسلامية مثل المدائح النبوية أو الأخلاق الحميدة أو المعاني الصوفية. ومنهم من غلب عليه العلم كالتفسير والحديث والقراءة وغير ذلك، والتزم بالأدب أيضا، الأدب الديني والوعظ والنصيحة، ونظم الشعر العربي في الموضوع الديني والصوفي، والأمثلة من هؤلاء الشعراء كثيرة ومتعددة عند العثمانيين، مثل أبي السعود أفندي، شيخ الإسلام والمفسر المشهور، ومثل أسعد محمد أفندي، وهو شيخ الإسلام[8]، عالم مشارك في شتى العلوم، وهو أديب شاعر أيضا، ولهم أشعار عربية تستند إلى قوته العلمية. فتتبعنا وأثبتنا من أوائل عصر العثمانيين إلى انحطاطهم حوالي ثلاثمائة شاعر تركي نظم الشعر العربي. ولكن الأهم منه الذي نظم الشعر فقط، فشاعرنا من هؤلاء اللذين نظموا الشعر عاطفيا ووجدانيا. وهو محمد بن رشيد المعروف بـ"سنبلزاده"، الملقب بـ"وهبي". ولد شاعرنا سنبلزاده وهبي في مدينة مرعش التركية، وتلقى تعليمه على يد العلماء في مختلف العلوم والفنون بمدينته، ثم انتقل إلى استانبول. وكان أبوه شاعرا أيضا، وجده مفتيا في مدينة مرعش، وصار عالما في العلوم العربية والإسلامية جميعا، وكان من الموظفين الكبار للدولة العثمانية، حتى صار قاضيا ولذلك كان يعرف بالقاضي محمد رشيد سنبلزاده وهبي، ثم صار رئيس الكتاب في الديوان، وفي فترة قليلة صار سفيرا في إيران للدولة العثمانية. واشتهر بين العلماء والشعراء العثمانيين في زمانه، وله أشعار في الحكمة، توفي في إستانبول سنة (1224 هـ / 1809 م). ترك سنبلزاده وهبي ميراثا خالدا للأدب التركي من الشعر والنثر باللغات التركية والعربية والفارسية في أثار قيمة مثل:

تحفة وهبي: وهي منظومة في اللغة المتعلقة باللغة الفارسية.

نخبة وهبي: وهي منظومة في اللغة المتعلقة باللغة العربية.

شوق أنكيز: وهي منظومة تركية في الأدب أيضا.

لطفية: وهي منظومة تركية كذا.

وديوان شعر باللغات التركية والعربية والفارسية، طبع في استانبول سنة (1253 هـ). وله قصائد عربية مختلفة ضمن ديوانه[9].

سنبلزاده وهبي يعتبر من أبرز شعراء الشعر الكلاسيكي التركي (أدب الديوان)، بل يعتبر من أهم الشعراء العثمانيين في عهد السلطان عبد الحميد الأول والسلطان سليم الثالث ولذلك يقال له (سر لوحه شعراء) بالفارسية، أي أشعر

الشعراء العثمانيين في عصره.

وكان عالما وشاعرا متقنا ومتفننا. ويبدو من ديوان شعره أنه قد قرأ شعرا كثيرا من شعراء العرب، وهذه القراءة قد أثرت في نضجه وغزارة علمه وثقافته واطلاعه على العربية. بينه وبين صديقه الشاعر السروري معارضات شعرية على غرار نقائض جرير والفرزدق. هذه القصة تشهد على معرفته بالشعر العربي، لقد زاره صديقه الشاعر السروري عند مرضه الذي توفي به، وعندئذ قال سنبلزاده وهبي لصديقه سروري: قل لي شعرا تشير إلى تاريخ وفاتي فأبكي قبل موتي. فأجاب السروري، نعم وقال بيتا بمعناه العربي هذا: "يا وهبي سوف تحشر مع امرئ القيس". فيقول سنبلزاده وهبي: "لا بأس، إنما امرؤ القيس كان رجلا عظيما"[10]. ومن هذه المحاورة التي تجري بين الصديقين يظهر أن سنبلزاده وهبي كان منشغلا بأشعار امرئ القيس خاصة وبالشعر العربي عامة. ونرى ذلك من أشعاره العربية ومعرفته الثقافية التاريخية الواسعة، كما نلمس حسن فهمه للأدب العربي أيضا، ونلاحظ أنه كان مطلعا على الأدب التركي والعربي والفارسي معا اطلاعا واسعا وأن له قدرة ثقافية عالية في هذه اللغات الثلاث. وبالإضافة إلى ذلك، يظهر من قصائده معرفته بالعروض والوقوف على دقائق الفصاحة والبلاغة معرفة تامة. وشعره يعكس رقة إحساسه ومشاعره وجزالة الكلمة وبساطتها.

وحظي امرؤ القيس بعناية الشعراء، فكانوا يعارضون قصائده ليكتسبوا المران على نظم الشعر الأصيل، واتكأ بعضهم على قصائده، فشطروها صارفين معناها[11]. ومنهم الشاعر العثماني سنبلزاده وهبي. من القصائد العربية التي قالها سنبلزاده وهبي، قصيدة ضمنها معلقة امرئ القيس. هذه القصيدة ضمن ديوانه التركي المطبوع في استانبول سنة 1253 هـ. إن هذه القصيدة لسنبلزاده وهبي تكاد تصل إلى حالة من المعارضة لقصيدة امرئ القيس، إذ تلك القصيدة تماثلها ويتلو تلوها في الوزن والقافية. ولكن المعاني لم تتشابه بين القصيدتين كما تشابهت المفردات، إذ الشاعر يغير المعاني التي يطلقها امرؤ القيس على نفسه، ويصف خلال شعره طبيعيا حالة نفسه.

التضمين[12]: وهو – في الشعر– أن يضمن الشاعر كلامه شيئا من مشهور شعر الغير[13]. إذن فالمقصود بالتضمين هو ذكر نص قرآنيي أو حديث نبوي في الشعر، أو أن يضمن عجز البيت الشعري عجز بيت آخر أو صدره أو بيتا كاملا

من شعر آخر. وأحسن التضمين أن يزيد الشاعر نكتة لا توجد في الأصل، وهذا نوع من التضمين أو الاقتباس الكامل والأفضل، لأن الشاعر يقوم بذكر البيت كاملا دون محاولة منه لتغيير أو تبديل مفردات النص الآخر، فيذكره كما هو، وهنا تظهر أفضلية الشاعر وقدرته على لسان غير لسانه، لأن الشاعر قام في قصيدته بتضمين أبيات الشاعر الآخر. فهذا فعله سنبلزاده وهبي في شعره، حيث أجاد في توظيف معلقة امرئ القيس داخل قصيدته، لدرجة أننا لا نستطيع أن نفرق بين أبياته وأبيات امرئ القيس. لقد ذوب أبيات امرئ القيس فبدت وكأنها متجانسة مع قصيدته لا فرق بينهما. وعلى الرغم مما بين القصيدتين من تشابه فإن كلا منهما تستقل بمعانيها، وانعكس ذلك على جمالية القصيدة، في ألفاظها وصورها وتناسب الأبيات بين شطريها وزخرفها وسياق الفكر وأنواعها.

وها هي القصيدة المذكورة[14] ننشرها لأول مرة:

زمان الجوى لما تمطى بصلبه ... وأردف أعجازا وناء بكلكل

غدوت لفرط الهم أجلو تشفيا ... فهل عند رسم دارس من معول

وأبكي وأستبكي خليلي قائلا ... قفا نبكي من ذكرى حبيب ومنزل

ويعذلني قوم وينصح معشر ... يقولون لا تهلك أسى وتجمل

كتابك مثل الروض يحكي شميمه ... نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

فجاء وليل الهجر أرخى سدوله ... علي بأنواع الهموم ليبتلي

عباراته في السطر تزهو كأنها ... عذارى دوار في ملاء مذيل

فأحيى فؤادا كان كالرسم وارسا ... بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ومضمونه في الحسن يحكي عنيزة ... إذا ما اسبكرت بين درع ومجول

وفي طيه بيت تعرض نظمه ... تعرض أثناء الوشاح المفصل

فلما قرأت البيت صرت كأنني ... صبحت سلافا من رحيق مغلغل

كان كلا شطريه كأسا مدامة ... غذاها نمير الماء غير المحلل

لقد جئتكم رجلان لا باستعانة ... بمنجرد قيد الأوابد هيكل

ولكن صروف الدهر شدت مفاصلي ... بأمراس كتان إلى صم جندل

أيا جيرتي والله لو لا مفاصلي ... بكل مغار الفتل شدت بيذبل

وإن لم أجد زادا ومسراي مهمه ... به الذئب يعوي كالخليع المعيل

هنيئا لكم حلو التعيش أنني ... لدى سمرات الحي ناقف حنظل

كما شاهدنا، الأبيات الأولى من هذه القصيدة لشاعرنا وهبي، وأما الثواني وهي محل الاستشهاد فهي من معلقة امرئ القيس كما هو معلوم. وأهم خصوصية في هذه القصيدة ارتباط الأبيات بالأبيات التي أوردها من معلقة امرئ القيس، وبين شطري الأبيات صلة حميمة من ناحية الأفكار والمعاني. كما يرى كثير من النقاد هذا نوع من التناص المشروع الذي يكسب النص الشعري قوة وجمالا، والذي يخرج بتلقائية مع النص وينبثق من اللاوعي الإبداعي وتتوحد مع النص الشعري، وتصبح جزاء منه وليست مقحمة عليه. ويتضح التضمين المستحسن كما أشار إليه الناقدون القدماء والمحدثون. فقد أحسن شاعرنا النظم بدقة بالغة حيث تناسب المعنى والمبنى والسياق والوزن في كل بيت من القصيدة، إنها سالمة من عيوب الوزن والقافية، ولم يغفل ربط معنى البيت بالذي يورده من المعلقة كما ربط من ناحية الوزن والقافية، وبذلك يزداد شعره حسنا. ذلك دليل إلى قدرة الشاعر العثماني على إدراك الشعر العربي القديم من كل الوجوه.

الهوامش:

1 – عمر موسى باشا: تاريخ الأدب العربي، العصر العثماني، بيروت 1989، ص 39 – 40.

2 – المصدر نفسه، ص 37.

3 – فؤاد فاطن: تذكرة خاتمة الأشعار، استانبول 1271 هـ، ص 3.

4 – وله شعر عربي أوله "من ذنوبي أتوب يا تواب"، انظر، علي أميري: جواهر الملوك، عصر مطبعه سي، استانبول 1319 هـ، ص 29؛ محمد المحبي: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي العشر، دار صادر، بيروت، ج 4، ص 241؛ محمد نائل: تحفهء نائلي، أنقره 2001، ج 2، ص 948، رقم الترجمة 3943؛ إسماعيل باشا البغدادي: هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، استانبول 1951 – 1955، ج 2، ص 424.

5 – وله قصيدة عربية مكتوبة حول الهجرة النبوية الشريفة قالها عام (1191 هـ)، وهذه القصيدة مشهورة بـ"القصيدة الحجرية": مخطوطتها موجودة في مكتبة سليمانية (استانبول)، قسم الحاج محمود، رقم: 3989؛ أيوب صبري: مرآة الحرمين (مرآت مدينة)، استانبول 1304 هـ – 1887 م، ج 1، ص 585؛ عمر موسى باشا: تاريخ الأدب العربي، ص 38.

6 – أحمد بن السلطان محمد بن السلطان مراد، السلطان الرابع عشر من ملوك آل عثمان، باني جامع سلطان أحمد في استانبول، الملقب بـ"بختي"، له شعر عربي في الغزل. انظر، المحبي: خلاصة الأثر، ج 1، ص 284 – 292؛ جواهر الملوك، ص 30؛ تحفه نائلي، ج 1، ص 91، رقم الترجمة 344.

7 – انظر، طاشكوبري زاده: الشقائق النعمانية في علماء الدولة العثمانية، دار الكتاب العربي،

بيروت 1395 هـ – 1975 م، ص 121 و198 و202.

8 – هو أسعد محمد أفندي بن أبي إسحاق إسماعيل (1685 م – 1753 م)، وله تخميسات للقصائد العربية المختلفة لم تنشر بعد.

9 – محمد ثريا: سجل عثماني، مطبعه عامره، 1308 هـ، ج 4، ص 618؛ شمس الدين سامي: قاموس الأعلام، مطبعه سي، استانبول 1306 هـ – 1319 هـ، ج 6، ص 4707؛ هدية العارفين، ج 2، ص 356؛ محمد طاهر بروسه لي: عثمانلي مؤلفلري، مطبعه عامره، استانبول 1333 هـ – 1342 هـ، ج 2، ص 236؛ تذكرة خاتمة الأشعار، ص 444 – 445؛ تحفهء نائلي، ج 2، ص 1181، رقم الترجمة 4668؛ فائق رشاد: أسلاف، استانبول، (د. ت)، ص 315.

10 – فائق رشاد: المصدر السابق، ص 317.

11 – انظر، محمود سالم محمد: المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، بيروت 1996، ص 338.

12 – التضمين له ثلاثة أضراب: التضمين النحوي، وهو أن يتضمن الفعل معنى فعل آخر. وضرب منه ما يتعلق بعلم العروض، وهو أن يكون البيت مفتقرا لما بعده. وضرب آخر منه يقع أكثر ما يقع في الشعر وهو المسمى التضمين البياني. انظر، سعيد بن الأخوش: بردة البوصيري بالمغرب والأندلس، المغرب 1998، ص 474 – 475.

13 – أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، استانبول 1984، ص 416.

14 – ديوان سنبلزاده وهبي أفندي، استانبول 1253 هـ، ص 15.

رابعة العدوية البتول الشاعرة المتصوفة

د. سعد بوفلاقة
جامعة عنابة، الجزائر

1- تعريف التصرف:

التصوف: هو "العكوف على العبادة والانقطاع عن العمل، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه"[1]. إنه شوق الروح إلى الله، إنه الحب الإلهي المطلق المجرد من المنافع والغايات المادية[2]، والحديث عن التصوف يستدعي الحديث عن الزهد، ذلك لأنهما متلازمان ومتداخلان في غالب الأحوال، والفرق بينهما هو أن الزهد مرتبة أولى ومرحلة مبدئية تؤهل للتصوف، فإذا كان الزهد دعوة إلى الانصراف عن ترف الحياة ومباهجها، والاكتفاء بما يقيم الأود ويستر الجسم، فإن التصوف شظف وخشونة وجوع وحرمان، وإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها...

وللتصوف ركنان هما: الزهد، والحب الإلهي، وعلى هذا فالتصوف أعم من الزهد، فكل تصوف زهد، وليس كل زهد تصوفا[3].

2- رابعة العدوية رائدة شعر التصوف:

ومن الشواعر اللائي اشتهرن بالشعر الصوفي رابعة العدوية: وهي أم الخير رابعة بنت إسماعيل العدوية البصرية القيسية، مولاة آل عتيك. ولدت في أسرة فقيرة مغمورة بعد ثلاث أخوات كانت هي الرابعة، ويبدو أن مولدها كان منتصف القرن الأول للهجرة. مات والدها وهي لا تزال طفلة، وبعد وفاته لحق البصرة قحط شديد، فخرجت رابعة وأخواتها الثلاث، وهن في عمر الزهور، يبحثن عن الرزق. ويهمن على وجوههن، فتاهت رابعة في الطريق ولم تستطيع أن تهتدي إلى أخواتها، فوقعت في أسر رجل ظالم أذاقها أنواع الذل والهوان، ثم باعها بثمن بخس إلى رجل آخر كانت في بيته أسوأ حالا مما كانت عليه في البيت الأول، ولكنه أعتقها بعد مدة في حديث طويل[4]، فعملت برهة في الغناء والعزف على الناي وما يتصل بهما... ولكنها تابت بعد ذلك وحملها ندمها على ماضيها أن تمعن في الزهد والتصوف، وتصبح صوفية كبيرة وعابدة مشهورة "وأخبارها في الصلاح والعبادة

مشهورة"[5] حتى أصبح كبار المتصوفة في عصرها يستفتونها في دقائق التصوف كسفيان الثوري[6] والحسن البصري[7] وغيرهما...

وقد اختلف المؤرخون في تاريخ وفاة رابعة العدوية، فقال ابن خلكان: "وكانت وفاتها في سنة خمس وثلاثين ومائة، كما في شذور العقود لابن الجوزي، وقال غيره: سنة خمس وثمانين ومائة... وقبرها يزار، وهو بظاهر القدس من شرقيه على رأس جبل يسمى الطور"[8]، والشيء نفسه نجده عند ابن العماد الحنبلي، فقد ذكرها مع وفيات سنة خمس وثلاثين ومائة، ثم قال: "وقيل توفيت سنة خمس وثمانين ومائة"[9]، وجعل وفاتها أيضا سنة خمس وثلاثين ومائة كل من سليمان سليم البواب[10]، وعمر رضا كحالة[11]، وعبد البديع صقر[12]، وفي رواية أنها توفيت سنة ثمانين ومائة بعد الهجرة[13]، ويبدو أن التاريخ الأقرب إلى الصواب هو سنة خمس وثلاثين ومائة للهجرة، لأن المصادر التي قالت بهذا التاريخ ذكرته كخبر صحيح بينما شككت في الروايتين الأخريين باستعمالها الفعل المبني للمجهول "قيل" أو قال بعضهم. وكذلك ذكرت هذه المصادر أن الكثيرين من معاصريها تقدموا لخطبتها ومنهم الحسن البصري[14]، وهو توفي سنة عشر ومائة للهجرة، فمن غير المعقول أن يكون خطبها أو اتصل بها إذا كانت توفيت سنة (180 هـ) أو (185 هـ) عن عمر يناهز الثمانين سنة حسب ما ورد في بعض المصادر، لأن عمرها عند وفاته زهاء عشر سنوات، وإذن فالأقرب إلى الصحة أن تكون توفيت سنة (135 هـ).

وتعد رابعة العدوية من أوائل المتصوفة المسلمين، وإليها ينسب مؤرخو الصوفية البدء بالكلام عن الحب الإلهي والتوسع فيه[15]. ولها أقوال مأثورة وأشعار منظومة، ورابعة معروفة كمتصوفة، وقد كتب عنها الكثير في هذا المجال، أما كشاعرة فلم يدرس شعرها دراسة وافية حتى الآن باستثناء بعض الدراسات التي تناولته عرضا عند حديثها عنها كمنصوفة، ولذلك سأقتصر في حديثي على شعرها.

كتبت رابعة العدوية شعرا صوفيا، ويبدو أنها اكتفت بهذا الباب إذ لم يصلنا شعر لها في بقية الأبواب، وأشهر ما أنشدته في هذا الباب قولها[16]:

أحبـك حبـين: حـب الهـوى	وحبـــا لأنـــك أهـــل لـــذاكا
فأمـا الـذي هـو حـب الهـوى	فشـغلي بـذكرك عمـن سـواكا

وأمـا الـذي أنـت أهـل لـه ... فكشفك لي الحجب حتى أراكا
فلا الحمد في ذا ولا ذاك لـي ... ولكن لك الحمد في ذا وذاكا

تصرح الشاعرة بحبها لله جل شأنه، فتقول: إنني أحبك يا إلهي حبين مجتمعين: أولهما حب العشق والهوى لأنني فتنت بحسنك، وثانيهما فهو حب التعظيم والإجلال لأنك جدير بهذا الحب، ولا أجد من يستحقه سواك. وكيف لا؟ وقد كشفت لي الحجب فرأيتك بعين الخيال على حقيقتك، ولست أنا صاحبة الفضل في هذا الحب فهو من المحبوب نفسه لأنه مستحق له لكماله، فله الحمد أولا وأخيرا.

وقالت تتغزل في الذات الإلهية كما تتغزل عاشقة في بشر، فحبيبها وإن غاب عن بصرها فهو شاخص قبالة فؤادها لا يغيب عنه[17]:

حبيـب لـيس يعدلـه حبيـب ... ومـا لسـواه فـي قلبـي نصـيب
حبيب غاب عن بصري وشخصي ... ولكـن عـن فـؤادي مـا يغيـب

وقالت تصف انصرافها عن الناس بروجها ونفسها وحسها إلى الله تعالى ولو كانت بجسمها معهم[18]:

إنـي جعلتك فـي الفؤاد محدثي ... وأبحت جسمي من أراد جلوسي
فالجسـم منـي للجلـيس مـؤانس ... وحبيـب قلبي فـي الفؤاد أنيسـي

وكانت رابعة زاهدة في الدنيا تنام على حصيرة بالية، وتتوسد قطعة من الحجر، وتشرب من إناء مكسور. وتقضي ليلها تصلي لله وتناجيه قائلة[19]:

وزادي قليـل مـا أراه مبلغـي ... أللزاد أبكي أم لطول مسافتي
أتحرقني بالنار يا غاية المنى ... فأين رجائي فيك أين مخافتي

ويبدو أنها لم تلبث أن تغيرت في حبها للذات الإلهية في غير رهبة أو رغبة، فهي لا تعبده خوفا من النار أو طمعا في الجنة، وإنما تعبده استغراقا في الحب لذاته، ذكر العطار أن رابعة كانت تقول: "إلهي إن كنت عبدتك خوف النار فاحرقني بالنار، أو طمعا في الجنة فحرمها علي، وإن كنت لا أعبدك إلا من أجلك، فلا تحرمني من مشاهدة وجهك"[20].

ويذكر أنها عزفت عن الزواج لأنها لا تريد أن يشغلها شاغل عن حب الله، وقد رفضت من نقدم إليها من الخطاب، وكان منهم أمير البصرة محمد بن سليمان الهاشمي، والصوفي عبد الواحد بن زيد، والحسن البصري، ثم أنشدت تقول[21]:

راحتي يا إخوتي في خلوتي وحبيبي دائما في حضرتي
لم أجد لي عن هواه عوضا وهواه في البرايا محنتي
حيثما كنت أشاهد حسنة فهو محرابي إليه قبلتي
إن أمت وجدا وما ثم رضا واعنائي في الورى واشقوني
يا طبيب القلب يا كل المنى جد بوصل منك يشفي مهجتي
يا سروري يا حياتي دائما نشأتي منك وأيضا نشوتي
قد هجرت الخلق جمعا أرتجي منك وصلا فهو أقصى منيتي

وهكذا لقد استولى حب الإله على نفس رابعة، وتربع في أحشائها وسكن مهجتها فأصبحت تطلب وصاله ورضاه كما تتغزل عاشقة في بشر مثلها، وهي تكرر نفسها دائما في معظم قصائدها، فمعانيها لا تخرج عن حبها لله وفنائها فيه، وزهدها في الدنيا لانشغالها بالخالق، فهو راحتها في خلوتها وهو قبلتها[22]... ومن ذلك قولها[23]:

يا سروري ومنيتي وعمادي وأنيسي وعدتي ومرادي
أنت روح الفؤاد أنت رجائي أنت لي مؤنس وشوقك زادي
أنت لولاك يا حياتي وأنسي ما تشتت في فسيح البلاد
كم بدت منة وكم لك عندي من عطاء ونعمة وأياد
حبك الآن بغيتي ونعيمي وجلاء لعين قلبي الصادي
ليس لي عنك يا حبيب براح أنت مني مكمن في الفؤاد
إن تكن راضيا علي فإني يا منى القلب قد بدا إسعادي

وكثيرا ما كانت تناجيه راجية مرضاه، ولا يهمها بعد ذلك إن غضب الأنام طرا، تقول[24]:

وليتك تحلو والحياة مريرة وليتك ترضى والأنام غضاب
وليت الذي بيني وبينك عامر وبيني وبين العالمين خراب
إذا صح منك الود فالكل هين وكل الذي فوق التراب تراب

ومما نسب إليها أيضا قولها[25]:

كأسي وخمري والنديم ثلاثة ... وأنا المشوقة في المحبة رابعه
كأس المسرة والنعيم يديرها ... ساقي المدام على المدى متتابعه
فإذا نظرت فلا أرى إلا له ... وإذا حضرت فلا أرى إلا معه
يا عاذلي إني أحب جماله ... بالله ما أذني لعذلك سامعه
كم بت من خرقي وفرط تعلقي ... أجري عيونا من عيوني الدامعه
لا عبرتي ترقى ولا وصلي له ... يبقى ولا عيني القريحة هاجعه

ويبدو أن المقطوعتين الأخيرتين من أجمل ما قالت رابعة العدوية من ناحية الأسلوب والصياغة، فأسلوبها سلس، وصياغتها اللفظية واضحة مألوفة قريبة المتناول، لا تعقيد فيها ولا تكلف. وذكر صاحب مصارع العشاق أن رابعة العدوية كانت قد انقطعت عن التهجد وقيام الليل إثر علة، فرأت في منامها حلما مفاده أنها بانقطاعها عن قيام الليل قد أغضبت الرحمن، وكادت تفقد بهذا ما حصلته من قبل بتهجدها، ولهذا أقبلت عليها الحورية التي رافقتها في تجوالها في الجنة، إبان هذه الرؤيا، وقد رأت انصراف الوصفاء عنها، وقالت تؤنبها بهذين البيتين:

صلاتك نور والعباد رقود ... ونومك ضد للصلاة عنيد بصلبه
وعمرك غنم إن عقلت ومهلة ... يسير ويفنى دائما ويبيد

ثم غابت الحورية من بين عينيها، واستيقظت رابعة حين تبدى الفجر مذعورة، وعادت إلى ما كانت عليه من قيام ليل وتهجد[26].

وروى السراج أيضا في مكان آخر من مصارع العشاق، عن ذي النون الصوفي المشهور، أنه قال: "بينما أنا أسير على ساحل البحر، إذ بصرت بجارية عليها أطمار شعر، وإذا هي ناحلة ذابلة، فدنوت منها لأسمع ما تقول، فرأيتها متصلة الأحزان بالأشجان، وعصفت الرياح واضطربت الأمواج... فصرخت، ثم سقطت إلى الأرض، فلما أفاقت نحبت، ثم قالت: سيدي إبك تقرب المتقربون في الخلوات، ولعظمتك سبحت الحيتان في البحار الزاخرات، ولجلال قدسك تصافقت الأمواج المتلاطمات. أنت الذي سجد لك سواد الليل، وبياض النهار، والفلك الدوار، والبحر الزخار، والقمر

النوار والنجم الزهار، وكل شيء عندك بمقدار، لأنك الله العلي القهار:

يا مؤنس الأبرار في خلواتهم	يا خير من حطت به النزال
من ذاق حبك لا يزال متيما	قــرح الفــؤاد يعــوده بلبــال
من ذاق حبك لا يرى متبسما	في طول حزن للحشا يغتال

فقلت لها: من تريدين؟ فقالت: إليك عني، ثم رفعت طرفها نحو السماء فقالت: أحبك حبين (الأبيات السالفة الذكر). ثم شهقت، فإذا هي قد فارقت الحياة..."[27].

3- خصائص شعرها:

وفي ختام حديثنا عن شعر رابعة العدوية يجدر بنا أن نسجل الملاحظات التالية من خلال ما وصلنا من شعرها:

- إن أول ما نسجله هو أن شعرها كان قليلا بالقياس مع شهرتها التي شرقت وغربت، إذ لم يتجاوز عدد القصائد التي وصلتنا من شعرها العشر... ولعل شهرتها كانت بسبب كونها رائدة الحب الإلهي والعشق الرباني في الإسلام.
- اقتصر شعرها على غرض واحد من الأغراض الشعرية وهو الشعر الصوفي، فشعرها لا يخرج عن حبها لله وفنائها فيه وزهدها في الدنيا لانشغالها بحب الخالق وهي سباقة في هذا الغرض.
- وكان شعرها من حيث قيمته الفنية في مجمله قليل التكلف بعيدا عن الخيال والتفلسف، خاليا من العبارات المنمقة، ضعيف المبنى، عميق الدلالة.
- يتميز شعرها بالشعور الديني الصادق والعاطفة الجياشة، ولكن معانيها متكررة في أحايين كثيرة، ولا تخرج معانيها في الشعر عن معانيها في النثر، حبها لله وفناؤها فيه...

كانت هذه هي رابعة العدوية الشاعرة التائبة الزاهدة العابدة الناسكة المتصوفة التي أقر لها كثيرون من الدارسين بمركز الريادة في الحب الإلهي، وبالأستاذية لكل الذين جاءوا من بعدها واستهدوا بهديها كابن الفارض والشريف الرضي وريحانة وميمونة وغيرهم.

الهوامش:

1 - انظر، ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر، دمشق، ص 497، وانظر أيضا، عمر فروخ: تاريخ الفكر العربي، ص 470 وما بعدها. وصابر عبد الدايم: الأدب الصوفي، دار المعارف

بمصر، ص 5.
2 – درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر، القاهرة 1958، ص 227.
3 – عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، ص 225.
4 – انظر، ابن خلكان: وفيات الأعيان، مج 2، ص 285 وما بعدها. وابن العماد: شذرات الذهب، ج 1، ص 193. وعبد المنعم قنديل: رابعة العدوية، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة. وعبد الرحمن بدوي: رابعة العدوية شهيدة العشق الإلهي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1962.
5 – ابن خلكان: المصدر السابق، مج 2، ص 285.
6 – سفيان الثوري: كان سيد زمانه في علوم الدين والتقوى، ولد ونشأ في الكوفة ثم انتقل إلى البصرة فمات فيها سنة (161 هـ). انظر، الزركلي: الأعلام، مج 3، ص 104.
7 – الحسن البصري، تابعي ولد في المدينة المنورة وأقام في البصرة حيث توفي سنة (110 هـ). كان عالما وفقيها وناسكا. انظر، الزركلي: المصدر السابق، مج 2، ص 226.
8 – ابن خلكان: المصدر السابق، مج 2، ص 287.
9 – ابن العماد: شذرات الذهب، ج 1، ص 193.
10 – مائة أوائل من النساء، ص 362.
11 – أعلام النساء، ج 1، ص 432.
12 – شاعرات العرب، ص 124.
13 – ابن تغري بردي: النجوم الزاهرة، اقتبسه عمر رضا كحالة في كتابه أعلام النساء، ج 1، ص 432 (هامش 1). وعبد المنعم قنديل: رابعة العدوية، عذراء البصرة البتول، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، ص 239.
14 – بشير يموت: شاعرات العرب، ص 152.
15 – عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج 2، ص 129.
16 – خديجة القماح ومحمد علي أحمد: رابعة العدوية، نشر مكتبة رجب، ط. 2، القاهرة 1983، ص 84. وانظر السراج: مصارع العشاق، مج 1، ص 274 – 275.
17 – انظر، بشير يموت: شاعرات العرب، ص 152. وعبد البديع صقر: شاعرات العرب، ص 125. وروحية القليني: شاعرات عربيات، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، (د. ت)، ص 68.
18 – بشير يموت: المرجع السابق، ص 152.
19 – خديجة القماح ومحمد علي أحمد: المرجع السابق، ص 72 – 73.
20 – تذكرة الأولياء، ج 1، ص 71 – 72. اقتبسته الدكتورة واجدة مجيد في كتابها: في العصر العباسي، دار الرشيد للنشر، بغداد 1981، ص 330.
21 – بشير يموت: شاعرات العرب، ص 152. وانظر عن خطاب رابعة وأسباب رفضها للزواج، عبد المنعم قنديل: رابعة العدوية، ص 49 وما بعدها.

22 – روحية القليني: شاعرات عربيات، ص 68 – 69.
23 – عبد البديع صقر: شاعرات العرب، ص 124 – 125.
24 – روحية القليني: شاعرات عربيات، ص 69.
25 – نفسه.
26 – انظر الخبر والبيتين، السراج: مصارع العشاق، مج 1، ص 207 – 208.
27 – المصدر نفسه، مج 1، ص 274 – 275.

الاستشراق وحوار الحضارات

ناجي شنوف
جامعة المدية، الجزائر

من القضايا المهمة التي لاقت اهتمام الباحثين في إطار إيجاد نسق تفاعلي في مسألة حوار الحضارات، موضوع الاستشراق، إذ يعد من المواضيع القديمة الجديدة والمستجدة في إثارة عوامل التثاقف والتحاور في الحضارات، في إطار عدم إلغاء ما يسمى بالآخر، ورغم السعي الحثيث في إيجاد تصور تحاوري يمكن الركون إليه في تلك العملية، إلا أن ثمة معطيات جديدة يستند إليها في جعل عملية حوار الحضارات من المسائل الصعبة التي تقتضي صياغات أخرى وعوامل جديدة تساهم في تلطيف الأجواء المستعرة، خصوصا إذا علمنا أن الطرف الثاني المتحاور معه ينتهج طرقا ملتوية يمهد لها مسارات غامضة توحي في ظاهرها – شكلها – استعداده المباشر للحوار، والتنازل الاستراتيجي في المبادئ والأهداف، في سبيل دعم مسارات الحوار، غير أنه يضمر في باطنه شيئا ما يوحي بخلاف ظاهره من استمرار للصراع، والإصرار على إزالة الطرف الآخر من دائرة التعارف أو التثاقف أو التحالف الحضاري.

ومن بين المسارات التي تتخذ لها أشكالا وقوالب باطنية موضوع الاستشراق. فالرؤية العامة لهذا الموضوع تجعل من الدارس له، المتعمق فيه، يستنتج خطان متوازيان له، خط يرسم له منهجا تصادميا مع الآخر من حيث دراسة تفاعلاته المتنوعة لا من باب التشبع بنظرية عامة حول خصائص ومميزات ثقافة الآخر بقدر ما هي أساليب مستعملة في البحث عن نقاط ضعفه، المؤسسة في نقاط ارتكازه القوية، حتى يتسنى له الانقضاض عليه كانقضاض المفترس على فريسته، من خلال بث عناصر أخرى غريبة عن نسقه العام حتى يصاب بالترهل المفضي للانهيار.

وخط آخر يرسم له منهجا تعارفيا تثاقفيا يحاول أن يتعرف على دقائق تفاصيل الآخر من خلال قراءة سيرته قراءة متأنية دقيقة ومتخصصة، من أجل بناء تصور تفاعلي إيجابي يسمح له بناء نظرة عامة تضفي عليها جوا من الأمان

والاطمئنان للجانب الآخر.

يعد الاستشراق عند كثير من الباحثين الوجه الأكاديمي أو المدون للسياسة الاستعمارية في الشرق الأوسط، ويؤخذ عادة بمعان متداخلة ومتكاملة، ولعل أهم معنى للكلمة هو المعنى الأكاديمي، حيث تطلق كلمة مستشرق على كل من يتخصص في أحد فروع المعرفة المتصلة بالشرق من قريب أو بعيد[1]، وهو ما سنتطرق له بالبحث في مفهوم الاستشراق.

مفهوم الاستشراق:

حصل خلاف بين الباحثين في تحديد مفهوم الاستشراق، وهذا بسبب القوالب الفكرية التي يبني عليها هؤلاء تصوراتهم تجاه المفاهيم والمصطلحات، فمن أهم التعاريف له:

- "الاستشراق هو علم العالم الشرقي، وهو ذو معنيين، عام ويطلق على كل غربي يشتغل بدراسة الشرق كله، في لغاته وآدابه وحضارته وأديانه، ومعنى خاص وهو الدراسة الغربية المتعلقة بالشرق الإسلامي في لغاته وتاريخه وعقائده[2].

- الاستشراق هو المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق بإصدار تقريرات حوله، وبوصفه وتدريسه والاستقرار فيه وحكمه[3].

- وثمة مفهوم آخر للاستشراق أكثر عمومية، هو اعتباره أسلوبا للتفكير يرتكز على التمييز الأنطولوجي والإبستمولوجي بين الشرق والغرب، إذ يهدف هذا المفهوم إخضاع الشرق للغرب، وأداة ووسيلة للتعبير عن التناقض بين الشرق والغرب[4].

من خلال هذه التعاريف نستنتج له أبعادا هي:

البعد الأكاديمي: من حيث اعتبار هذا المنهج من يتخصص فيه من المستشرقين ينبني على أصول علمية، تكون الجامعات والمعاهد المخبر الحقيقي له.

البعد العرقي: إذ يعتبر الاستشراق أسلوبا للتفكير يرتكز على التمييز الثقافي والعقلي والتاريخي والعرقي بين الشرق والغرب.

البعد الاستعماري: من حيث اعتباره الأسلوب الحقيقي لمعرفة الشرق بغية السيطرة عليه ومحاولة إعادة تنظيمه وتوجيهه والتحكم فيه[5].

وهذا المفهوم هو الذي فضح الاستشراق وهو يمثل البعد الثالث لرسالة الاستشراق حيث أصبح أداة ووسيلة للتعبير عن التناقض والتباين بين الشرق والغرب[6].

فالاستشراق بهذا المفهوم الاستعماري يعمل في مجالين خطيرين:

"الأول: التمهيد للاحتلال العسكري والسياسي والاقتصادي بتهيئته الملائمة للاستعمار.

الثاني: تشويه صورة كل منتم للإسلام، وإبراز مبررات احتلال البلاد الإسلامية بالشكل الذي يتناسب مع كل بلد من بلاد المسلمين"[7].

بدايات ظهور الاستشراق:

يعد الاستشراق القاعدة الروحية للغرب في إمداده بمسوغات الهجوم على الشرق، وبالتالي، فإن المستشرقين يعدون مشكلة ثقافية ودينية كبرى، "وهذه الحقيقة لابد من الاعتراف بها اعترافا صريحا كاملا، ثم مواجهة المشكلة ودراستها دراسة جديدة، وتحديد موقفنا إزاءها تحديدا دقيقا"[8].

بدايات النشاط الاستشراقي في النصف الأول من القرن التاسع عشر في أوروبا وأمريكا، إذ بنى له هيكلا نظاميا حوى العلوم الإسلامية بمختلف مشاربها، وشتى تخصصاتها، "وقد ابتدأ فيما ابتدأ فيه، بإنشاء جمعيات لمتابعة الدراسات الاستشراقية، فقد تأسست أولا الجمعية الآسيوية في باريس عام 1822، ثم الجمعية الملكية الآسيوية في بريطانيا وأيرلندا عام 1823، والجمعية الشرقية الأمريكية عام 1842، والجمعية الشرقية الألمانية عام 1845"[9].

ساهمت هذه الجمعيات في إصدار المجلات، إذ أول مجلة صدرت في فيينا متخصصة في الدراسات الاستشراقية سميت بـ ينابيع الشرق، رئيس تحريرها "هامر بريجشتال" استمرت من 1809 إلى 1818[10]. كما ظهرت مجلة في باريس اهتمت بالعالم الإسلامي وهي "مجلة الإسلام، وقد خلفتها في عام 1906 مجلة العالم الإسلامي التي صدرت عن البعثة العلمية الفرنسية في المغرب وقد تحولت بعد ذلك إلى مجلة الدراسات الإسلامية"[11]. وفي ألمانيا ظهرت مجلة الإسلام عام 1910، وفي روسيا ظهرت مجلة عالم الإسلام، عام 1911.

أما المؤتمرات الدولية فلقد شهدت أوربا عددا منها وقد "أتاحت للمستشرقين في كل مكان الفرصة لزيادة التنسيق وتوثيق أواصر التعاون، والتعرف بصورة مباشرة على أعمال بعضها بعضا، وتجنب ازدواج العمل حرصا على تجميع الجهود وعدم تبديدها في أعمال مكررة"[12].

وأول مؤتمر عقد للمستشرقين كان عام 1873 بباريس، وفي عام 1849

عقد مؤتمر بألمانيا، ولقد ضم مؤتمر أكسفورد مئات العلماء قدروا بتسعمائة عالم من خمس وعشرين دولة، وخمس وثمانين جامعة وتسع وسبعين جمعية علمية، وأربع عشرة مجموعة اختصاص، كل مجموعة منها تبحث في مجال معين من الدراسات الاستشراقية، وجعلها منهجا يلتجأ إليه كدليل للباحث في دراسته الاستشراقية(13).

وهذا الكم النوعي والكيفي يدل على الاهتمام الذي اتجه إليه المستشرقون، ليوظفوا ملكاتهم وقدراتهم تجاه الحضارة الإسلامية لدراسة كلياتها وجزئياتها ودقائقها بغية الوقوف أمام حقائق تساعد المنصفين منهم في تجلية المواقع التي تجعل منها في أتم استعداد للحوار مع الآخر، وتمد المناوئين منهم بنقاط ضعف تلك الحضارة لتشويه محاسنها، وتزوير شكلها وجوهرها، وجعله مناوئا للحضارة الغربية، مما يؤثر على الرأي العام الغربي وتجنيده ليكون وجها آخر للصراع الحضاري مع الحضارة الإسلامية.

ويتطلب منا هذا الأمر البحث في فئات المستشرقين الذين تعاقبوا عبر الزمان والمكان مشخصين البناء العام للحضارة الإسلامية، ويرجع بعض الباحثين التنوع في المستشرقين إلى اعتبارات أهمها: إن تاريخ حركة الاستشراق في الغرب، وإن تأثير العنصر السياسي فيها في مختلف العصور، قصد به وجه الإسلام في أوروبا في فترة الحروب الإسلامية وما بعدها كان يخدم الأهداف السياسية المحضة، لكن المصالح السياسية والاقتصادية قد أدت في القرون التالية إلى ازدياد الحاجة إلى معلومات موضوعية حول هذه الإمبراطورية العثمانية الكبيرة القوية، التي كانت تقيم بجوار أوربا، وكانت تهددها، ولقد بدأ الانفتاح الثقافي نحو الشرق الإسلامي في أوربا فقط في الفترة التي شهدت التهديد العثماني يبتعد عن الغرب، في هذه الفترة بالذات أصبحت الرحلات إلى الشرق في ازدياد(14).

ولقد وقف الباحثون على أهم الفئات من المستشرقين التي كان لها الدور البارز في تلك التجلية:

أ- فريق من طلاب الأساطير والغرائب الذين كان همهم إبراز خصائص الحضارة الإسلامية في ثوب من الدجل والشعوذة، والغوص في الأساطير التي تتنافى والمنهج العلمي، وما إصرارهم على إبراز النتاج الثقافي الذي أفرزته عقلية متأثرة بالتقاليد البالية، ككتاب ألف ليلة وليلة وغيره من الكتب الأدبية والتاريخية والفلسفية،

أملى على المتخصصين خلو هذه الفئة الاستشراقية منهج علمي دقيق يسقطونه على هذه الحضارة في إبراز محاسنها ومساوئها بموضوعية غير متأثرة بالذاتية، وهو هدف أريد من خلاله تشويه ثوابت الحضارة الإسلامية، ومساراتها المعتدلة "وقد ظهر هذا الفريق في بداية نشأة الاستشراق واختفى بالتدرج"[15].

ب- كما ظهر فريق من المستشرقين وظفوا أساليبهم ومناهجهم في تدعيم المصالح الغربية الاقتصادية والسياسية الاستعمارية، القائمة على أهداف ذرائعية، غير أن البعض يعتقد أن هذا الإسناد غير مبرر حيث يكون من الخطأ إذا "قللنا من أهمية مخزون المعرفة الموثقة وتقنيات السنة الاستشراقية – في كتابات الغربيين من أمثال "كرومر" و"بلفور"- فأن نقول ببساطة إن الاستشراق كان إضفاء لعقلنة منظرة مسوغة على الحكم الاستعماري هو أن نهمل المدى البعيد الذي كان عليه الحكم الاستعماري قد سوغ من قبل الاستشراق بصورة مسبقة، لا بعد أن حدث"[16].

ج- وفريق آخر غابت عن أفكاره ومناهجه وأقلامه روح العلمية، والنزاهة الفكرية، فتمادى في بث الشكوك في تراث الحضارة الإسلامية، من أمثال "بدويل" و"بريدو" و"سيل" من القرن الثامن عشر، ولقد كان لكتابات بعضهم مثل "سيل" أثر كبير في الغرب لمدة طويلة"[17].

وفريق آخر واكب المنهج العلمي، غير أنه نهج طريق الغاية تبرر الوسيلة، لما في هذا المنهج من أثر سلبي على المادة أو العينة أو التراث المراد دراسته، فانصبت جهود المستشرقين في إبراز عوامل الضعف في الحضارة الإسلامية، والتشكيك في ثوابتها، والحط من إنجازاتها باسم منهج البحث العلمي، وهو ما أكده "رودي بارت" في قوله: "فنحن معشر المستشرقين عندما نقوم اليوم بدراسات في العلوم العربية والعلوم الإسلامية، لا نقوم بها قط لكي نبرهن على ضعة العالم العربي الإسلامي، بل على العكس، نحن نبرهن على تقديرنا الخاص للعالم الذي يمثله الإسلام، ومظاهره المختلفة، والذي عبر عنه الأدب العربي كتابة، ونحن بطبيعة الحال لا نأخذ كل شيء ترويه المصادر على عواهنه، دون أن نعمل فيه النظر، بل نقيم وزنا فحسب لما يثبت أمام النقد التاريخي أو يبدو وكأنه يثبت أمامه، ونحن في هذا نطبق على الإسلام وتاريخه وعلى المؤلفات العربية التي نشتغل بها المعيار النقدي نفسه الذي نطبقه على تاريخ الفكر عندنا وعلى المصادر المدونة لعالمنا نحن"[18].

ولقد بالغ مستشرقو الغرب في تمييز ثقافتهم، والتعالي بحضارتهم إلى أن أنقصوا من قدر الحضارات الأخرى، خصوصا الحضارة الإسلامية التي يعد الإنسان المعادلة الأساس في ارتقائها أو كمونها، والشرقي الذي هو لفظة تطلق على المسلم دون القصد التعبير الجغرافي لها، لا يملك أدوات التقدم التي يملكها الأوروبي – الغربي –، خصوصا أن طبيعة تعامله مع الأدوات العلمية يتميز بالسطحية وأحيانا غياب الذكاء الذي يفرض عليه التقدم، إذ نجد كرومر يشرح لنا هذه الطبيعة في صورة تؤكد طبيعة الصراع الحضاري الكامن في نفسية وعقلية الإنسان "الغربي" إذ يقول: "الافتقار إلى الدقة الذي يتحلل بسهولة ليصبح انعداما للحقيقة، هو في الواقع الخصيصة الرئيسية للعقل الشرقي، الأوروبي ذو محاكمة عقلية دقيقة، وتقريره للحقائق خال من أي التباس، وهو منطقي مطبوع، رغم أنه قد لا يكون درس المنطق، وهو بطبعه شاك ويتطلب البرهان قبل أن يستطيع قبول الحقيقة أي مقولة، ويعمل ذكاؤه المدرب مثل آلة ميكانيكية، أما عقل الشرقي فهو على النقيض، مثل شوارع مدنه الجميلة صوريا، يفتقر بشكل بارز إلى التناظر، ومحاكمته العقلية من طبيعة مهلهلة إلى أقصى درجة، ورغم أن العرب القدماء قد اكتسبوا بدرجة أعلى نسبيا علم الجدلية "الديالكتيك"، فإن أحفادهم يعانون بشكل لا مثيل له من ضعف ملكة المنطق، وغالبا ما يعجزون عن استخراج أكثر الاستنتاجات وضوحا من أبسط المقدمات التي قد يعترفون بصحتها بدءا، خذ على عاتقك أن تحصل على تقرير صريح للحقائق من مصري عادي، وسيكون إيضاحه بشكل عام مسهبا ومفتقرا للسلاسة، ومن المحتمل أن يناقض نفسه بضع مرات قبل أن ينهي قصته، وهو غالبا ما ينهار أمام أكثر عمليات التحقيق لينا"[19]، وبوجه عام فإن الشرقي "يتصرف ويتحدث ويفكر بطريقة هي النقيض المطلق لطريقة الأوروبي"[20].

وأمام هذه المعادلة التي تجعل من الباحث يشخص الأدوات المستعملة في تحليل وضع قائم بالقوة للحضارة الإسلامية يؤكد على ضرورة التأني في الإطلاقات الجزافية للأحكام، والدقة في البحث في مقاصد الدراسات الاستشراقية تجاه الحضارة الإسلامية في إطار التأسيس الفعلي والإيجابي لحوار الحضارات، من خلال اجتناب الذاتية السلبية لتلك الإطلاقات، فالرد الحقيقي على المستشرقين إنما ينبني حقيقة على "إنتاج دراسات وفق مناهج دقيقة وصارمة تبتغي الحقيقة ولا تخفي منها

شيئا، مع تقديم فكرنا العربي الإسلامي للآخرين على أنه فكر إنساني عالمي، وذلك بترجمة ودعم هذه الأعمال إلى لغات أمم المستشرقين،على أيدي علماء مسلمين، ولا بأس من فتح حوارات مع المستشرقين، ولكن بشرط ألا نقع في مغالطة كبرى، ولا يتحول الحوار إلى حوار ديني ديني، بل يبقى حوارا إنسانيا"[21].

غير أن الاستشراق يبقى يتراوح مكانه في تبرير سياسة الغرب في الهيمنة على الشرق أو ما يسمى بالصراع الحضاري، فرغم النقلات الهامة التي شهدها الاستشراق "على مدى القرنين المنصرمين، ظل في الجوهر عاجزا عن التطور بسبب تمسكه بخرافة كبرى حول الشرق، أن الثقافة الشرقية هي في حد ذاتها ثقافة التطور الموقوف بصفة دائمة"[22]، فإذا اتسم الفكر الاستشراقي بهذا الوضع، تصعب إمكانية بناء صرح تعارفي بين الحضارتين، ولن يتم هذا إلا إذا أزاح الاستشراق هذه المعادلة الاحتمالية عن نسقه الفكري في إرادته الحوار مع الآخر، وبمعنى آخر لابد من إزاحة مزاعم القوة والمعرفة التي يعتقدها الغرب في بسط هيمنته على الآخر، وذلك بوجود إرادة عازمة على مثل هذا التعارف أو التواصل بين الحضارات دون إقصاء أي طرف لآخر.

أما الوسائل التي انتهجها المستشرقون في تدعيم حركتهم الاستشراقية، فقد قاموا بمجموعة من الإجراءات كان من أهمها:

أ- إنشاء كراسي اللغات الشرقية في الجامعات الأوربية في جميع أنحاء أوربا،كما أنشأ له معاهد في البلدان محل دراسته، إذ قامت فرنسا مثلا بإنشاء المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة ودمشق وطهران وتونس، "إلى جانب كراسي اللغات الشرقية في جامعات إنجلترا مثل جامعة أكسفورد وكامبريدج الخ..."[23].

ب- إنشاء المكتبات الشرقية التي تحتوي ملايين من الكتب والمخطوطات والنفائس العلمية والأدبية والتاريخية[24].

ج- إنشاء المطابع الشرقية، وعقد المؤتمرات الدولية[25].

الاستشراق وحوار الحضارات:

يعد الاستشراق الخلفية التبريرية للحضارة الغربية، يمدها أشكالا مختلفة ومتباينة من التصورات القائمة على نوع التأثر وشكل الفئة التي ينتمي لها المستشرقون، والتي ذكرناها سلفا، مما أفرز قوالب فكرية جاهزة يعتمد عليها الغرب في تبرير سياسته تجاه الشرق، غير أن الملاحظ في هذه السياسة اقتصار الغرب

على القوالب التي تزيد من حدة الصراع بين الحضارتين –الإسلامية والغربية –، وتقضي على كل ما من شأنه أن يقرب وجهات النظر بينهما، خصوصا إذا تركز الأمر حول بناء النسق الفكري الاستشراقي القائم على زعزعة الاستقرار الفكري للمجتمعات الإسلامية، وإقصاء المنهج العلمي أو توظيفه لغير الأغراض التي وضعت له في هذه الدراسات بغية إيجاد قواسم تسمح بهذا اللقاء المفضي إلى التعارف، والذي من نتائجه حوار الحضارات المبني على الإيجابية وروح المسؤولية، وعدم إقصاء طرف لآخر.

ولقد لعب المستشرقون خصوصا ممن ينتمون لفئات المشككين والمستعملين للمناهج العلمية خدمة لأغراض سياسية واقتصادية في إثارة نقاط التعارض بين الحضارتين وذلك "بنشر لنوع معين من الوعي في النصوص الغربية العلمية والاجتماعية والتاريخية والفلسفية والجمالية، وأن هذا الوعي كان يؤكد دوما انشطار العالم إلى شطرين متساويين هما الشرق والغرب"[26]، أي يميل اتجاه التحول في تاريخ الاستشراق من إدراك الغرب للشرق نصوصيا "الوعي"، إلى إدراكه ممارسة "الفعل"، أي ممارسة الغرب عمليا وتطبيقيا لطموحاته وأطماعه ومشاريعه القديمة على الشرق عبر مؤسسة الاستشراق"[27].

فهذا الأمر يجدر التنبه له، وإدخاله في عملية التحاور أو التفاوض، إذ يتمثل الاستشراق في اعتماده على "طريقة ثابتة من أجل استراتيجيته على التفوق الموقعي المرن، الذي يضع الغرب في سلسلة كاملة من العلاقات المحتملة مع الشرق دون أن يفقده للحظة واحدة كونه نسبيا صاحب اليد العليا، ولماذا كان ينبغي أن يكون الأمر على غير هذه الشاكلة،خصوصا خلال مرحلة الهيمنة الأوروبية الخارقة منذ أواخر عصر النهضة حتى الوقت الحاضر، لقد كان العالم أو الباحث أو الإرسالي أو التاجر أو الجندي في الشرق، أو فكر بالشرق، لأنه كان قادرا على أن يكون هناك أو على أن يفكر به، دون مقاومة تذكر من جانب الشرق، وتحت العنوان العام للمعرفة بالشرق، وتحت مظلة التسلط الغربي على الشرق"[28]، وأهم ما يمكن استنتاجه من هذا العرض:

أولا: "كي نفهم مصدر الإخضاع اللاحق للشرق فهما سليما ونفسره تفسيرا صحيحا فإن الكاتب إدوارد سعيد يحيلنا باستمرار إلى أزمنة ماضية بعيدة لم يكن الشرق فيها حاضرا بالنسبة إلى الغرب، إلا على مستوى الوعي والكلمات والنصوص والصور

الذهنية وتعاليم الحكماء وصفحات الكتب.

ثانيا: الاستشراق الثقافي الأكاديمي هو المسئول الأساسي عن ظاهرة بروز شخصيات شهيرة في الغرب من أمثال نابليون بونابرت، واللورد كرومر، وأرثر بلفور، ولورنس العرب أشرفت على عمليات غزو الشرق وحكمه ومراقبته ودراسته واستغلاله"[29].

وما يجدر التأكيد عليه أن مثل هذه التيارات الفكرية في العهود الأولى للإسلام بما تحتويه من مخزون استراتيجي للأفكار التي تبدو غريبة عن البيئة الإسلامية، إلا أنها مثلت حافزا للمسلمين "للوقوف أمامها بقوة وصلابة، وقد كانت المواجهة على مستوى التحدي، بل تفوقه، فقد هضم الفكر الإسلامي تلك التيارات هضما دقيقا، واستوعبها استيعابا تاما، ثم كانت له معها وقفته الصلبة بالأسلحة الفكرية نفسها، فالمواجهة إذن كانت مواجهة فكرية"[30].

وفي وقتنا المعاصر إذا أراد المسلمون مواجهة الغرب مواجهة حقيقية، فلا بد أن يتحصنوا بما تحصن به الأولون أو أشد تحصنا بقراءة متأنية متخصصة لنتاج المستشرقين، ونقدهم نقدا منهجيا، وقبل ذلك كله فلابد أن "نواجه أنفسنا مواجهة حقيقية بعيوبنا وقصورنا وتقصيرنا وأن نكون على وعي حقيقي بالمشكلات التي تواجهنا في هذا العالم المعاصر"[31].

وإذا كان الاستشراق يأخذ له منهج الصراع سبيلا ثابتا دون اللجوء لوسائل التحاور أو التعارف أو التواصل، أو ما يسمى بأساليب التهدئة، فإن ذلك الهجوم يمثل بالنسبة للمسلمين طريقا إيجابيا يستكشفون فيه عيوبهم، ومواطن ضعفهم، والمنهاج العام الذي يساعدهم مستقبلا في الارتقاء بالفكر نحو غاية تثبت حقيقة خلو منظومة الحضارة الإسلامية من أشكال العنف والإرهاب التي تلصقها به الحضارة الغربية.

وقوة الاستشراق كامنة في مقدار الضعف الذي انتهى إليه الإنتاج الفكري لدى المسلمين، وبالتالي فإن سبب القوة مشروطة بضعف الآخر، فإن عدم الضعف بطل السبب الموجب للقوة، فإذا وعى العالم الإسلامي "ذاته ونهض من عجزه وألقى من على كاهله أسباب تخلفه الفكري والحضاري، يوما سيجد الاستشراق نفسه في أزمة، وخاصة الاستشراق المشتغل بالإسلام"[32].

والحقيقة التي يراها البعض في التعامل الاجتماعي أو السياسي وغيره

تفترض من كل واحد أن "يقدم صورته الأفضل "الوجه الإيجابي"، وان يدافع عن شخصيته من تدخل الآخرين أو ما يسمونه بـ "هجوم" الآخرين "الوجه السلبي" في الحوار، هذا الهجوم يمكن أن يظهر في أسلوب الأمر والنهي مثلا، أو في مقاطعة كلام الآخر، أما الموقف المختلف فيظهر في التواضع من أجل إعلاء الآخر وفي أسلوب الاعتذار في المجالات"[33].

الهوامش:

1 – عامر رشيد مبيض: موسوعة الثقافة السياسية الاجتماعية الاقتصادية العسكرية، مصطلحات ومفاهيم، دار المعارف، سوريا 2000، ص 68.

2 – محمود حمدي زقزوق: الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري كتاب الأمة، قطر 1404 هـ، ص 41.

3 – إدوارد سعيد: الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط. 2، بيروت 1984، ص 39.

4 – عامر رشيد مبيض: المرجع السابق، ص 68.

5 – محمد إبراهيم الفيومي: الاستشراق رسالة استعمار، تطور الصراع الغربي مع الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة 1993، ص 144 بتصرف.

6 – المرجع نفسه، ص 149.

7 – انظر، السيد أحمد فرج: الاستشراق، الذرائع النشأة المحتوى، دار طويق، الرياض 1994، ص 74.

8 – انظر، عفاف صبره: المستشرقون ومشكلات الحضارة، دار النهضة العربية، مصر 1985، ص 9.

9 – محمود حمدي زقزوق: المرجع السابق، ص 41 – 42.

10 – نفسه.

11 – نقسه.

12 – المرجع نفسه، ص 42.

13 – نقسه.

14 – ناديا انجيليسكو: الاستشراق والحوار الثقافي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 1999، ص 21.

15 – حمدي زقزوق: المرجع السابق، ص 42.

16 – إدوارد سعيد: المرجع السابق، ص 70.

17 – حمدي زقزوق: المرجع السابق، ص 42.

18 – رودي بارت: الدراسات العربية والإسلامية، في الجامعات الألمانية، ترجمة مصطفى

ماهر، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د. ت)، ص 10.
19 – إدوارد سعيد: المرجع السابق، ص 70.
20 – نفسه.
21 – عفاف صبره: المستشرقون ومشكلات الحضارة، ص 30.
22 – إدوارد سعيد: تعقيبات على الاستشراق، ترجمة وتعليق صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1996، ص 27.
23 – عفاف صبره: المرجع السابق، ص 30.
24 – المرجع نفسه، ص 31.
25 – المرجع نفسه، ص 32.
26 – إدوارد سعيد: الاستشراق، ص 60.
27 – انظر، صادق جلال العظم: الاستشراق والاستشراق معكوسا، دار الحداثة، بيروت 1981، ص 10.
28 – إدوارد سعيد: الاستشراق، ص 71.
29 – صدق جلال العظم: المرجع السابق، ص 11.
30 – حمدي زقزوق: الاستشراق، ص 124.
31 – المرجع نفسه، ص 126.
32 – حمدي زقزوق: المرجع السابق، ص 128.
33 – ناديا أنجيليسكو: الاستشراق والحوار الثقافي، ص 22.

الرواية البيكارسكية أو الشطارية

د. جميل حمداوي
جامعة الناظور، المغرب

1- الدلالات اللغوية والاصطلاحية:

لم تظهر لفظة بيكاريسكا (Picaresca) باعتبارها لفظة إسبانية إلا في نهاية الربع الأول من القرن السادس عشر، قبيل ظهور الرواية الشطارية الأولى في الأدب الإسباني للروائي المجهول ألا وهي: (La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidad) (حياة لاثاريو دي طورميس وحظوظه ومحنه)[1].

وتدل هذه اللفظة على جنس أدبي جديد تشكل في إسبانيا لأول مرة. ثم، انتقل بعد ذلك إلى فرنسا وألمانيا وانجلترا وأمريكا. وتعني هذه الرواية ذلك المتن السردي الذي يرصد حياة البيكارو أو الشطاري المهمش؛ لذلك تنسب هذه الرواية إلى بطلها بيكارو (الشاطر) أو (المغامر) الذي يقول عنه قاموس الأكاديمية الإسبانية: "نموذج شخصية خالعة و حذرة وشيطانية وهزلية، تحيا حياة غير هنيئة كما تبدو في عيون المؤلفات الأدبية الإسبانية"، أو أنه: "بطل مغامر شطاري مهمش صعلوك محتال ومتسول"[2]. وتعتقد الأكاديمية الإسبانية أن لفظة (Picaro) مشتقة من فعل (Picar) في معناه الشعبي المجازي، وهو الارتحال والصيد واللسع.

وتعني (picaresque) في اللغة الفرنسية الأعمال التي تصف الفقراء والمعوزين والمعدمين والصعالكة والمتسولين والأنذال أو قيم المتشردين والمحتالين واللصوص في القرون الوسطى.

والبيكارو باعتباره بطل الرواية البيكارسكية ليس بمقترف جرائم في معنى الجرائم الحقيقي، ولكنه ينتمي إلى طائفة المتسولين، لا يبالي كثيرا بالقيم ومسائل الأخلاق ما دام الواقع الذي يعيش فيه منحطا وزائفا في قيمه، يسوده النفاق والظلم والاستبداد والاحتيال حتى من قبل الشرفاء والقساوسة والنبلاء ومدعي الإيمان والكرم والثراء. وما همّ البيكارو سوى البحث عن لقمة الخبز ورزق العيش، لذلك فهو في حياته مزدوج الشخصية، جاد في أقواله ونصائحه ومعتقداته، وذكي يتكلم بالنصائح، ويتفوه بإيمان العقيدة، ولكنه في نفس الوقت، يسخر من قيم المجتمع

وعاداته وأعرافه المبنية على النفاق والهراء. ويأنف البيكارو من اتخاذ عمل منتظم لرزقه، بل يتسكع في الشوارع ويتصعلك بطريقة بوهيمية وجودبية وعبثية، يقتنص فرص الاحتيال والحب والغرام، منتقلا من شغل إلى آخر كصعلوك مدقع يرفضه القانون وسنة الحياة والعمل، يفضل الارتحال والكسل والبطالة. وعلى الرغم من كل هذا، يحصل على المال لا باغتصابه، بل بالحيل والذكاء واستعمال المقدرة اللغوية والحيل والمراوغة وفصاحة اللسان وبلاغة البيان والأدب. ويجعل الناس يقبلون عليه بسلوكياته ومواقفه ويرغبون في مصاحبته ومعاشرته إشفاقا عليه وعطفا واستطرافا[3].

وتعتبر نصوص البيكارسك بمثابة قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع، أي إنها قصص مغامرات الشطار ومحنهم ومخاطراتهم. لذا غالبا ما تكتب بصياغة سيرية أوطوبيوغرافية (Autobiographie) روائية واقعية، سواء بضمير المتكلم أم بضمير الغائب؛ لذا تسمى أيضا بالرواية الأوطوبيوغرافية البيكارسكية التي تؤكد مدى اعتماد الرواية على تصوير البعد الذاتي وتجسيد تقاطعه مع البعد الموضوعي. وتتخذ هذه الرواية صيغة هجائية وانتقادية لأعراف المجتمع وقيمه الزائفة المنحطة فاضحة إياها بطريقة تهكمية ساخرة، منددة بالاستبداد والظلم والفقر.

وتتغنى الرواية البيكارسكية باعتبارها رواية شعبية بالفقراء والكادحين والمهمشين الذين صودرت حقوقهم وممتلكاتهم وحرياتهم وأصبحوا يعيشون على هامش التاريخ.

ولقد أطلقت على الرواية البيكارسكية في الحقل العربي الحديث عدة مفاهيم ومصطلحات وتسميات. فهناك من يفضل الاحتفاظ بنفس المصطلح الغربي (بيكاريسك) لنجاعته ودقته دلالته الوضعية والاصطلاحية، وهناك من يختار مصطلح الشطار كما هو الشأن لدى محمد شكري الروائي المغربي[4]، ومحمد غنيمي هلال[5] وإسماعيل عثماني[6]. وهناك من يستعمل مصطلح الرواية الاحتيالية كعلي الراعي[7]، وهناك من يطلق عليها الأدب التشردي أو أدب الصعلكة أو أدب الكدية أو أدب المهمشين (Les marginaux) عند الأديب والباحث التونسي محمد طرشونة[8].

وفي اعتقادي، أن مصطلح (الاحتيالية / المحتال) لدى علي الراعي لا

ينطبق دائما وبشكل دقيق على شخصية هذه الرواية؛ لأن هناك من يتمسك في هذه الروايات الشطارية بالقيم الأصيلة ويتشبع بالمثل العليا والفضائل السامية، ولا علاقة له بعالم الاحتيال ومواضعاته الدنيئة. ويمكن أن ينطبق الاحتيال باعتباره خاصية أدبية أخلاقية على بعض الشخصيات في العصور الوسطى؛ ولكن لا يمكن تعميمه على جميع العصور والأجناس والقصص والروايات الأدبية.

وأفضل شخصيا استعمال مصطلح (Picaresque) البيكاريسك بصيغته الأجنبية أو ترجمته بأدب الشطار أو أدب المغامرات والمحن الجريئة والمخاطر البطولية أو بأدب الصعلكة والتمرد على الواقع الرسمي السائد الذي تتفاوت فيه الطبقات الاجتماعية بطريقة غير عادلة ولا شرعية.

2- مميزات الرواية البيكارسكية:

ومن خصائص ومرتكزات الشكل الروائي البيكارسكي وتيماته الأساسية:

1- الرحلة بمغامراتها ومفاجآتها العديدة.

2- صعلكة البطل وعطالته وتمرده على الواقع الرسمي والمؤسساتي.

3- مواجهة البطل لمجموعة من المحن والمكائد.

4- الطابع الاوطبيوغرافي (السيرة الذاتية أو الأوطبيوغرافية).

5- التمرد والتشرد والاحتيال الشطاري.

6- المعاناة من التهميش والاغتراب والفقر والظلم والانطواء على النفس.

7- التهجين الأسلوبي وشعبية الملفوظ والتقاط اليومي المبتذل.

8- الأسلبة والباروديا والسخرية والضحك الماجن والمفارقة.

9- الواقعية الانتقادية في هجاء الواقع والناس واعتماد الثورية في تحدي أعراف الواقع ومواجهة قيمه المبتذلة.

10- الإباحية والاحتيال وجدلية الذاتي والموضوعي.

11- الصراع بين القيم الأصيلة والقيم المنحطة.

12- الانطلاق من فلسفة العبث والسأم والقلق الوجودي والضياع التشردي.

3- التخييل البيكارسكي (الشطاري في الغرب):

ازدهرت الرواية الشطارية أو البيكارسكية في أوربا الغربية في القرنين السادس والسابع عشر خاصة في إسبانيا. ويعرف القرن السادس عشر (القرن الذي ظهر فيه البيكارو) في إسبانيا بالعصر الذهبي (Siglo de Oro)؛ "لأنه عرف

نشاطا واسعا في الحق الثقافي. أما على الصعيدين السياسي والاجتماعي، فإن الطبقتين الحاكمة والوسطى كانتا تتمتعان بعيش رغيد على حساب الطبقة الدنيا التي كانت تعاني من قساوة الحياة وقمع السلطة. وأدبيا، كان يطغى على الكتابات الشعرية والنثرية والمسرحية طابع الرسمية حيث قامت الكنيسة بدور الرقيب واتخذت إجراءات صارمة ضد كل من انحرف عن القانون المتبع في التأليف والكتابة (Canon). وعندما ظهرت حياة لاثاريو دي تورميس كان ذوق القراء في إسبانيا مطبوعا على كتابات الرواية الرعوية والرواية التاريخية – الموريسكية وروايات الفروسية والملاحم. ولما كانت حياة لاثاريو دي تورميس تروي قصة فريدة وواقعية لبطل يختلف جذريا عن أبطال الروايات الآنفة الذكر استرعى ذلك انتباه القراء الإسبان على اختلاف انتماءاتهم الطبقية والسياسية"[9].

هذا، ويسافر البيكارو الشطاري في هذا النوع من الرواية على غير منهج في سفره، "وحياته فقيرة يائسة يحياها على هامش المجتمع، ويظل ينتقل بين طبقاته ليكسب قوته، وهو يحكم على المجتمع من وجهة نظره هو حكما تظهر فيه الأثرة والانطواء على النفس، وقصر النظر في اعتبار الأشياء من الناحية الغريزية النفعية. فكل من يعارضه فهو خبيث، ومن يمنحه الإحسان خيّر"[10].

ولم تعد الرواية البيكارسكية رواية مثالية مجردة كروايات الرعاة والفروسية (دون كيشوت لسيريفانتيس مثلا)، بل أصبحت روايات واقعية قوامها الانتقاد والسخرية والتمرد على ما هو رسمي والتنديد بقيم المجتمع ومبادئه المتهرئة المزيفة.

ويعني هذا أن الأدب البيكارسكي في أوربا ظهر كرد فعل على طغيان قصص الفروسية والرعاة كما هو مبثوث في قصة أماديس دي جولا الإسبانية، وقصة سجن الحب (La carcel de amor) للكاتب الإسباني سان بيدرو (San Pedro)، وقصة ديكاميرون للكاتب الإيطالي بوكاشيو، ومن قصص الرعاة أيضا أوكاديا للكاتب الإيطالي سّنزار (Sannazar).

وقد انتقل هذا الجنس من القصص إلى الأدب الإسباني والإنجليزي والألماني، ثم إلى الأدب الفرنسي على يد أونوريه دورفيه (Honoré d'Urfé) في قصته المسماة أستريه (Astré) وموت الحب لجوتيه (Goethe)[11].

ولقد تأثر بالقصة الشطارية الإسبانية الروائي الفرنسي شارل سورل (Charles Sorel) صاحب قصة فرانسيون (Francion) التي نشرها في باريس عام

(1622 م). وقصة فرانسيون هجاء "للعادات والتقاليد والطبقات الاجتماعية في عهد لويس الثالث عشر. وينص هذا القاص على أن القصة الفكاهية أو الهجائية أولى أن تعد أفكارا تاريخية. وعليها بذلك أن تقترب من الحقيقة بوقوفها عند أحداث الحياة المألوفة، وبدت الحياة من ثنايا هذه الحقيقة في أنظاره – كما كانت في ملاهي موليير– أقرب إلى الشطط والجنون منها إلى الحكمة والاتزان، ولهذا كانت قصص الشطار– وهي قصص الهجاء ووصف العادات الاجتماعية – أداة لتقريب القصة من واقع المجتمع"[(12)].

وقد ظهر تأثير البيكاريسك عند بعض الأدباء الفرنسيين واضحا عند تيوفيل دي فيو (Théophile de Viau) وتريستان ليرميت (Tristan l'Hermite)، وأدى ذلك إلى ظهور الرواية الشخصية أو رواية الفرد التي تعتبر إرهاصا حقيقيا للرواية الرومانسية ذات الرؤية الأكثر واقعية "للمجتمع من الرؤية الأسطورية"[(13)].

وكان لرواية "تاريخ فرانسيون الحقيقي الهازل" (Vraie histoire comique de Francion) تأثير كبير على رواية "الحكيم" (Le Sage) (جين بلا) التي ظهرت طبعتها الكاملة في فرنسا عام (1947 م)، وقصة جوتييه (Gauthier) "موت الحب" (Mort d'amour) التي ظهرت في باريس عام (1616 م).

وعلى الرغم من أهمية الرواية الشطارية الفرنسية، فتبقى الرواية الإسبانية بكل جدارة مهدا للرواية الإشكالية المثالية المجردة (دون كيشوت لسيريفانتيس)، والرواية البيكارسكية (حياة لاثاريو دي تورميس التي ألفها كاتب مجهول عام 1554 للميلاد)، نظرا للظروف المتردية التي عاشتها إسبانيا على المستويات الاجتماعية (الفقر– البؤس – التفاوت الطبقي...)، والاقتصادية والسياسية والثقافية التي كانت إفرازا حقيقيا لأدب المهمشين والشطار والمنبوذين... ونظرا لأثرها الكبير في انبثاق الرواية الغربية البيكارسكية وتشكيلها صياغة ودلالة.

4- تأثر الرواية البيكارسكية بالأدب العربي القديم:

ولم يظهر الأدب البيكارسكي في إسبانيا إلا تأثرا بالفن الشعبي العربي بالأندلس، ولا سيما ظهور طبقة اجتماعية من الشطار العرب المسلمين المهمشين المشردين الذين آثروا حياة الصعلكة والبطالة والتمرد عن قوانين المجتمع والسلطة، وكانوا يعيشون على حافة المجتمع سواء بالأندلس أم في ربوع أخرى من العالم العربي الإسلامي التي انفتحت عليها إسبانيا. ويقضي هؤلاء الشطار (Picaros)

حياتهم في التسول والارتحال والغناء وممارسة الكدية والاحتيال قصد الإيقاع بالآخرين من أجل الحصول على المال أو الحب أو لقمة العيش. وكان هؤلاء الصعاليك المحتالون المرحون يسمون في الثقافة الإسبانية بالمورو (Moro). وتحضر صور هؤلاء كثيرا في الرواية الشطارية الإسبانية، إذ يقول محمد أنقار: "لم تكن الرواية الشطارية الإسبانية تتبلور، من حيث هي نوع سردي، بعيدا عن التيارات والأنواع الأدبية كالغنائية والمسرح الشعري والقصة الموريسكية، والقصة العاطفية أو الرعوية التي حفلت كلها بصور غزيرة للمسلمين والعرب والمغاربة خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر. إلا أن مما يلفت النظر في الرواية الشطارية هو ضآلة صور المورو على الرغم من أن الظاهرة الموريسكية لم تكن قد تلاشت نهائيا خلال تلك الفترة. ويتعلق الأمر على الخصوص بالروايتين النموذجتين "لاثاريو" و" تاريخ حياة البوسكون"[14].

وتعتبر رواية لاثاريو دي تورميس "نموذجا شطاريا في إدانة المسلم وتصوير وضعيته الرديئة حتى لدى الأوساط الدنيا، لكي يعلم الناس أن المورو لا يؤدب إلا بعقابه وتوبيخه وصده عن غيه"[15].

ولكن السؤال الذي ينبغي طرحه كما يطرحه الأدب المقارن هو: هل تأثرت الرواية البيكارسكية الإسبانية بأدب المقامات؟

للإجابة عن هذا السؤال انقسم الباحثون إلى قسمين: فريق ينكر هذا التأثير وفريق آخر يؤكده ويثبته. ومن بين المثبتين لهذا التأثير نذكر: محمد غنيمي هلال، وسهير القلماوي، وأحمد طه بدر، وعبد المنعم محمد جاسم، وعلي الراعي الذي يرى: "أن أثر المقامات، الذي يعترف به دارسون عرب وغربيون يأتي ذكرهم في غضون الكتاب شخصية المحتال، ربما كان أقوى أثر مفرد تركه العرب في الأدب الغربي، فعن طريق محتال المقامة قام الأدب الاحتيالي في إسبانيا وامتد من ثم إلى فرنسا وألمانيا وانجلترا، ليكون الأساس لصرح الرواية الواقعية التي أسهمت في خلقها أقلام كتاب مرموقين من أمثال: ديفو وفيلدينج وديكنز في انجلترا وليساج وبلزاك وفلوبير في فرنسا. بل لا تزال هذه الرواية الواقعية الاحتيالية موجودة بيننا في عملين محددين أولهما: فيليكس ترول، لتوماس مان الألماني، والثانية: مغامرات أوجي مارش للكاتب الأمريكي: صول بيليو"[16].

ولقد انتقل نموذج بطل المقامات العربية القديمة في العصور الوسطى

(العصر العباسي) إلى "الآداب الأوربية – يقول غنيمي هلال – فأثر فيها بخلق نموذج أدبي آخر، تطورت به القصة الأوربية، بعد أن عرفت تلك الآداب المقامات العربية عن طريق الأدب العربي في إسبانيا. وقد أثر نموذج بطل الحريري في الأدب العربي الأندلسي، ثم الأدب الإسباني بعامة، ثم تعاون هذا التأثير كله في خلق قصص الشطار الذي تعد قصة حياة لاثاريو دي تورميس نموذجا له"[(17)].

ويؤيد رأي الدارسين العرب باحثون أسبان هم أيضا ذهبوا إلى تأثر الرواية البيكارسكية بأدب المقامة العربية، ومن هؤلاء مؤلفا دائرة المعارف الوجيزة في الحضارة العربية حيث يقولان: "إن هذا النوع الأدبي (يعنيان المقامة) قد تسرب إلى الأدب الفارسي وغيره من آداب شرقية، ويبدو أنه قد أثر أيضا – إلى حد ما – على كتاب الرواية الأوائل في كل من إسبانيا وإيطاليا"[(18)].

وينفي الناقد الإسباني أنخل فلوريس التأثير المباشر للمقامات في البيكاريسك لانعدام الطابع الاوطبيوغرافي في مقامات الحريري باستثناء مقامة واحدة وهي (الحرامية)، ولأن الترحال كان موجودا في الآداب القديمة: اليونانية والرومانية: "فإذا سلمنا جدلا بأن بطل المقامات يقوم في كل مقامة منفردة برحلة تورطه في شتى الملابسات مع أناس من مختلف الأوساط والطبقات الاجتماعية، فلا يجب أن ننسى أن هذا التراث القصصي الذي يمثل البطل المتجول والذي يبدو واضحا في رواية البيكارسك الإسبانية هو في الواقع سابق لظهور هذه الرواية وسابق لانتقال أدب المقامات من الشرق العربي إلى المغرب وإلى الأندلس الإسلامية"[(19)].

ويجاري عبد المنعم محمد جاسم مذهب المستعرب الإسباني أنجل فلوريس حينما قال: "والذي أريد أن أقوله في نهاية هذا المطاف حول إمكانية التأثير العربي في الرواية الإسبانية هو أن هذا التيار العميق الغور والبعيد المدى من القصص والنوادر والطرائف الشعبية العربية كان ذا أثر أبعد في التمهيد لظهور رواية البيكارسك الإسبانية من المقامات التي وقف عندها الباحثون مرارا وتكرارا وحاولوا إعطاءها دورا لم تكن بطبيعتها مؤهلة له.

فالمقامات كانت تكتب للتداول في صفوف الضالعين والمتبحرين في علوم اللغة. وبما أنها كانت عسيرة اللغة وعسيرة الفهم وكثيرة المجاهل فإنها لم تترجم إلى اللغة اللاتينية أو اللغة الإسبانية.

وعلى كل حال فأنا لا أحاول في هذا البحث الاستدلال على أية فصول من

الأدب الإسباني جاءت منقولة أو واضحة التأثر بأصول عربية، لكن القارئ قد يجد فيما عرضت إثباتا جديدا لوجهة نظر الكاتب والناقد أنخل فلوريس القائلة بأن الرواية بمظاهرها المختلفة قد ظهرت في إسبانيا قبل أي بلد آخر بسبب أثر الحساسية العربية في الآداب الإسبانية"[20].

ويذهب محمد أنقار إلى ضرورة التريث في الحكم على مدى تأثير المقامة في البيكارسك الروائي حتى تتوفر الأدلة العلمية الدقيقة والحجج القاطعة، ولكن هذا لا يلغي إمكانية مقاربة البيكارسك على ضوء السرد العربي القديم ومن خلال قواعد فن المقامة: "تلك صور نادرة للمورو في هذه الرواية (لاثاريو دي تورميس) التي لا يعدم بعض النقاد الصلة بينها وبين الحكي العربي القديم على مستوى العلاقة بفن المقامة، أو ببعض النوادر وللحكايات: وإذا كانت مثل هذه الاحتمالات لا تزال في حاجة إلى تمحيص علمي مقنع، فإن ذلك لا يلغي بتاتا إمكانية قراءة هذه الرواية الشطارية بموازاة مع أعراف السرد العربي القديم وأساليبه، مثلما هو الشأن في دراسة محمود طرشونة"[21].

وليس الهدف من إيراد هذه الأقوال المتضاربة هو إثبات أثر العرب على إسبانيا في إبداع الرواية البيكارسكية أو نفي ذلك التأثير؛ لأن كل هذا من اختصاص باحثي الأدب المقارن؛ ولكن المهم في رأيي أننا في حاجة إلى الاستفادة من هذه الرواية الشطارية الإسبانية مع استثمار الشكل القصصي العربي الأكثر فعالية – المقامة – واتخاذهما وسيلة لتمتين الأساس الواقعي للرواية العربية، وذلك بتوسيع نطاقها ومدى رؤيتها، وموقفها من الناس، بحيث تحكي عن المنبوذين والمقهورين والخارجين عن المواضعات إلى جوار المطحونين والكادحين، وما أكثرهم اليوم في عالمنا العربي والإسلامي!

5- التخييل البيكارسكي في الأدب العربي الحديث:

في أدبنا العربي الحديث كثير من النصوص الروائية الشطارية، وإن كان أغلبها في المغرب الأقصى؛ وربما يعود ذلك لتأثر كتابها المباشر بالأدب الإسباني. وقد كتبت هذه النصوص من قبل محمد شكري ومحمد الهرادي والعربي باطما وبنسالم حميش ومحمد زفزاف...

هذا، ويصور محمد شكري في روايته (الخبز الحافي)[22] معاناة شاب ريفي من شدة البؤس والظلم والفقر إبان احتلال المغرب من قبل الاستعمارين الإسباني

والفرنسي. لذا اختار التجوال والصعلكة والمغامرات الاحتيالية واللصوصية والعربدة الخمرية والجنسية بحثا عن لقمة خبز بدون مرق أو إدام. وقد أبدع شكري نصا بيكارسكيا آخر يكمل سيرته الأولى ألا وهو "الشطار"[23]. وهذه الرواية سيرة أوطوبيوغرافية بيكارسكية واقعية تنقل واقع المنبوذين والمهمشين الصعالكة بطريقة مباشرة وصريحة قوامها الصدق الفني والتلقائية والعفوية المطبوعة، وتستند في إيقاعها إلى تشويه الواقع وتعريته بكل وقاحة وفضاضة.

ويعتبر محمد شكري – حسب علي الراعي – رائد الأدب الشطاري أو الرواية الواقعية الاحتيالية في أدبنا العربي الحديث، وذلك بروايته "الخبز الحافي" التي يقول عنها: "وفي أدبنا العربي الحديث ظهرت في السنوات الأخيرة سيرة ذاتية روائية بعنوان الخبز الحافي للكاتب المغربي محمد شكري. وهي تحكي المغامرات الاحتيالية واللصوصية والجنسية لشاب أمي في أدنى مراتب الفقر، ينتقل بين طنجة ومدن المغرب، بحثا عن لقمة الخبز الحاف. والسيرة تعود بالكتابة الروائية عندنا إلى النقطة التي كان ينبغي أن تبدأ منها الرواية العربية، مستندة إلى المقامات مطورة إياها إلى فن روائي عربي الأساس.

ومن الطريف اللافت للنظر أن تظهر هذه السيرة الروائية في المغرب، البلد المجاور لإسبانيا، التي أخرجت رواية لازاريو دي تورميس. وأن تتحرك في أرجائها شخصيات من إسبانيا، مابين شرطة ومحققين ومدنيين أوجدهم الحكم الإسباني وأوسع لهم"[24].

ويصرح محمد شكري في إحدى شهاداته الروائية أنه يكتب رواية بيكارسكية ذاتية: "حافزي على كتابتها (الخبز الحافي) بهذا الشكل هو أنني حاولت ضمن تجربتي حتى سن العشرين أن أسجل مرحلة زمنية عن جيل الصعاليك في عهد الاحتلال الإسباني والفرنسي. والدول التي كانت لها هيمنة لا تقل عن الاحتلالين المباشرين، خاصة في مدينة طنجة الدولية. إنها سيرة ذاتية – روائية – شطارية. إن الحياة التي عشتها، حتى تلك السن في عشيرة البؤساء والشطار، عن لا قصدية شخصية، كنت أستمدها عن قهر من كل ما هو لا أخلاقي. ومازال هذا النموذج الهجين من الطفولة المغربية يفرزه مجتمعنا المغربي حتى اليوم"[25]. ويضيف محمد شكري قائلا: "إن الطفل المغربي من هذه الطبقة المهمشة يصبح رجلا في سلوكه وملامحه في السادسة أو السابعة من عمره. لقد حاكمت نفسي وأسرتي والمجتمع

في هذه السن، بقانون الشيطان الذي أوعاني باكرا معنى الاستغلال والقمع اللذين أيقظا في التمرد والحرية.

إن الأدب الشطاري ضد هذه الشيعية المضللة / الذين يكتبون سيرا ذاتية في شكل إنشاءات ديماغوجية / خاصة السيرة الذاتية الشطارية التي هي وليدة طبقة شبه منفصلة الجذور عن أسرتها وأقاربها مما يجعلها أقدر من السيرة الذاتية التقليدية على كشف المباذل إذا أتيحت لكتابها الإمكانيات الضرورية"[26].

وقد تأثر محمد الهرادي في (أحلام بقرة) برواية (حياة لاثاريو دي تورميس)، إذ "يرد ذكر هذه القصة مرارا في صلب الرواية وكعنوان للفصل الثالث (لازاريو في الجنة)، وفي الهوامش، مؤكدا على العلاقة الخاصة التي تجمع بينهما.

وإذا كانت الرحلة بمغامراتها ومفاجآتها في الرواية الشطارية أهم تيمة تتسلل إلى رواية الهرادي، فإن شخصية الأعمى المتسول تنم عن علاقة أمتن بين الروايتين. ومن المعلوم أن هذا الأعمى يقدم كشخصية خبيثة، عنيفة ومراوغة، في مشهد (ثورسالامانك) في رواية (حياة لازاريو) وفي فصل (كلام الليل يمحوه النهار) في (أحلام بقرة)"[27].

أما عن البناء الروائي (لأحلام بقرة) "فلا يتم تشييده عبر حشد أشكال سردية مختلفة يجيء فيها الشكل الشطاري بجوار الخيال العلمي مثلا، أو الشكل العبثين بجانب الشكل الشطاري، بل إن المعمار العام لهذا النص يتجاوز علاقة التجاور مؤسسا بين الأشكال السردية الصغرى، علاقة تفاعل تجعل هذه المردودية متميزة على مستوى الشكل والبناء في آن واحد"[28].

أما سيرة العربي باطما – فيلسوف فرقة ناس الغيوان الغنائية وشاعرها الزجلي – فهي رواية كيفما كانت التبريرات والمقاييس التي يقدمها المنكرون لذلك، ومهما تسلحوا بالقواعد الأجناسية والتخييلية. فالسيرة هنا رواية بكل مقاييس هذا الفن ومواصفات هذا الإبداع. وهذه السيرة – في رأيي– تندرج ضمن الأدب البيكارسكي على غرار سيرة محمد شكري بجزأيها (الخبز الحافي– الشطار). وثمة تشابه كبير بين شكري والعربي باطما على مستوى الإبداع الشطاري؛ إلا أن شكري كان وقحا في جرأته وصراحته الواقعية، بينما كان العربي باطما متأدبا في واقعيته مقتصدا في البوح والاعتراف الشعوري واللاشعوري.

وتتكون سيرة العربي باطما الشطارية من جزأين: الأول بعنوان "الرحيل"[29].

والثاني "الألم"[30]. وتصور الروايتان معا (الرحيل والألم) حياة الفنان العربي باطما في صراعه مع ذاته وواقعه وألم السرطان. وهذه السيرة تقرير عن الواقع المغربي في مخلفاته السلبية وتفاوتاته الطبقية المدقعة، وإدانة للمجتمع الكائن ودعوة إلى الواقع الممكن. وهذه السيرة كذلك تسجيل أمين لحياة بعض مبدعينا وفنانينا الذين عاشوا على هامش المجتمع بين أنياب الفقر والطرد والصعلكة والحياة البوهيمية الشطارية ليفرضوا أنفسهم في الواقع بكل قوة على الرغم من أنفة السادة وكبريائهم المتغطرس.

وتعد رواية (المرأة والوردة)[31] لمحمد زفزاف رواية شطارية تصور طالبا شابا بوهيميا ناقما على أساتذته، يقضي حياته في العبث والمجون والحشيش والجنس مستمتعا بلذات الغرب وأهوائه الشبقية. أما بنسالم حميش في روايته (محن الفتى زين شامة)[32]، فيصور مجموعة من الفتن والمحن التي عاشها طالب شاب متناقض في سلوكياته في ظل أنظمة الاستبداد، وستدفعه فتوته وحبه لعشيقته إلى الثورة والانتقام من أعدائه الظالمين، ولو كان ذلك على مستوى الخيال واللاوعي والحلم السريالي.

وهكذا استفاد محمد شكري ومحمد هرادي والعربي باطما وبنسالم حميش ومحمد زفزاف من البيكارسك الإسباني، وبهذا عادوا بالرواية من حيث يشعرون أو لا يشعرون إلى جذورها التراثية تجريبا وتأصيلا ورغبة في كتابة رواية واقعية انتقادية.

الهوامش:

1 - أصدرها مؤلف مجهول سنة 1554 للميلاد.

2 - Cf: Diccionario encyclopedico Espasa 2, Espasa Calpe, Madrid, 2 K/Z.

3 - Juan Hurtado y J. de Laserna, y Angel Gonzalez Palencia: Historia de literatura Espanola, Madrid 1949, pp. 352 - 351.

4 - انظر، محمد شكري: مفهومي للسيرة الذاتية الشطارية، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط. 1، 1981، ص 322.

5 - محمد غنيمي هلال: الموقف الأدبي، دار الثقافة ودار العودة، بيروت 1977، ص 55.

6 - إسماعيل عثماني: الأدب الشطاري- تعريف جديد لأدب قديم، آفاق، عدد مزدوج 61-62، السنة 1999، ص 131 - 132.

7 - علي الراعي: شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية، كتاب الهلال،

العدد 412، أبريل 1985.

8 - M. Tarchouna : Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols, publications de l'université de Tunis, 1982.

9 - إسماعيل العثماني: الأدب الشطاري – تعريف جديد لأدب قديم، آفاق، ص 131 - 132.

10 - محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت 1983، ص 313 - 314.

11 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت 1973، ص 505.

12 - المصدر نفسه، ص 508.

13 - حميد لحماني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، ط. 1، الدار البيضاء 1985، ص 60.

14 - محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي، ط. 1، تطوان 1994، ص 87.

15 - نفسه.

16 - علي الراعي: شخصية المحتال، العدد 412، ابريل 1985، ص 9 - 8.

17 - محمد غنيمي هلال: الموقف الأدبي، ص 47.

18 - علي الراعي: المصدر السابق، ص 65.

19 - عبد المنعم محمد جاسم: ألف ليلة وليلة في الآداب الأوربية، التراث الشعبي، العدد 3-4، السنة 10، 1979، ص 20.

20 - نفسه.

21 - محمد أنقار: المصدر السابق، ص 88.

22 - محمد شكري: الخبز الحافي، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء 1982.

23 - محمد شكري: الشطار، دار الساقي، ط. 3، بيروت 1997.

24 - د. علي الراعي: المصدر السابق، ص 9.

25 - محمد شكري: المصدر السابق، ص 321.

26 - المصدر نفسه، ص 322 - 323.

27 - انظر، أحمد اليابوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1993، ص 118 - 119.

28 - المصدر نفسه، ص 119.

29 - العربي باطما: الرحيل، منشورات الرابطة، الدار البيضاء 1995.

30 - العربي باطما: الألم، دار توبقال للنشر، ط. 2، 1998.

31 - محمد زفزاف: المرأة والوردة، الشركة العربية للناشرين المتحدين، ط. 2، 1981.

32 - بنسالم حميش: محن الفتى زين شامة، دار الآداب، بيروت 1992.

جواب يعقوب والعذراء المزيفة
نظريتان في المنشأ

أصيل الصيف حزيمة
إربد، المملكة الأردنية

أ- نظرية جواب يعقوب:

يتردد في الأدب ثلاثة مصطلحات تكاد تستخدم استخدام المترادفات هي: الغزل، والتشبيب، والنسيب. جاء في لسان العرب:[1] "شبب بالمرأة، قال فيها الغزل والنسيب"، وجاء فيه أيضا[2]: "نسب بالنساء... شبب بهن في الشعر وتغزل"، وأما الغزل فعرفه لسان العرب بقوله[3]: "الغزل: حديث الفتيان واللهو مع النساء".

ولكن، هل هذه المصطلحات من المترادفات حقا؟ وإذا كانت من المترادفات فلم لجأ الشاعر أو الناقد العربي إلى ابتكار هذه المصطلحات الثلاثة التي كان يستطيع أن يكتفي بواحد منها؟.

الحق إن هذه المصطلحات ليست من المترادفات عند الشاعر العربي بل إن كلا منها يدل على معنى مختلف، وإن كان الجامع بينها هو ذكر النساء، فمصطلح الغزل في أصله اللغوي مشتق من الغزال الذي يقرن قوائمه عند العدو، وأما في حقيقته الاصطلاحية فهو: "ذكر النساء بحديث يتغزلن منه أي يتفتلن منه تفتل أقدام الغزال من أجل تنشيط نفس المتغزل بها حتى يتمكن الشاعر من قضاء حاجته منها ولذلك قيل في المثل: "هو أغزل من امرئ القيس"، وحسبك معلقة امرئ القيس دليلا على تمكنه من إتقان ذلك الضرب من الحديث الذي يجعل المرأة تتغزل أي تتفتل تفتل أقدام الغزال"[4].

أما مصطلح التشبيب فمستعار من (تشبيب النار) وهو إيقادها، وفي الاصطلاح: "هو ذكر النساء بحديث الشوق تشبيبا لصدور المحارم (أي إشعالا لها) كما تشب النار، وذلك من أجل تنشيط نفس المشبب لأجله بالغيظ، والمشبب لأجله هم المحارم، أما المرأة فهي المشبب بها"[5].

إذا، فالغاية "من التشبيب... إغاظة محارم المرأة التي تذكر في أول الشعر، كما كان يفعل وضاح اليمن مع أم البنين إغاظة للوليد بن عبد الملك"[6].

وأما مصطلح النسيب، فمشتق من النسب، وهو القرابة، وفي الاصطلاح: "هو ذكر بعض أخبار أنسباء الشاعر من النساء (أي أقاربه) من غير مطمع في قضاء حاجته منهن وذلك من أجل التنفيس عن تحزن النفس، والتحزن: "هو انقباض النفس كما تتقبض الأرض الحزن أي الغليظة"[7]، إذا فالنسيب "ضد الغزل"[8]، ومثال ذلك مقدمة النسيب في معلقة زهير بن أبي سلمى.

فإذا جئنا إلى شعر العذريين ثم أردنا أن ندرجه في أحد الأصناف الثلاثة السابقة استحال علينا ذلك، فمجنون ليلى لم يكن يذكر ليلى حتى يشبب (يشعل) صدور محارم ليلى، وإن كان قد غاظهم أن يذكر قيس ليلى، لكن قيسا لم يكن يقصد إلى ذلك كما كان يقصد وضاح اليمن عند ذكره لأم البنين إغاظة لزوجها الوليد بن عبد الملك.

ولم يكن المجنون أيضا يقصد ذكر ليلى لكونها إحدى أنسبائه (أي أقاربه) من أجل أن ينفس عن تحزن نفسه كما فعل زهير عند ذكر زوجه أم أوفى.

ولم يكن المجنون كذلك يذكر ليلى حتى تتغزل (أي تتفتل تفتل أقدام الغزال عند عدوه) فتتنشط نفسها فيتمكن من قضاء حاجته منها، ولذا نجد عند التحقيق أن تسمية شعر العذريين بالغزل العذري تسمية فيها تجاوز، وأدق من ذلك أن يسمى بالشعر العذري، وكذلك نجد أن تقسيم الغزل إلى قسمين حسي وعذري قسمة غير دقيقة، فالغزل مصطلح دال بنفسه على الوصف الحسي الذي يدفع المتغزل بها إلى أن تتفتل في جلستها وحركاتها.

إذا، فالغرض من ذكر المرأة في الشعر متعدد فهو: إما للغزل وإما للتشبيب وإما للنسيب، وإما لغرض آخر، وهو ما قصد إليه الشعراء العذريون، فما الغرض الذي قصد إليه هؤلاء الشعراء؟

إنهم كانوا يشكون بثهم وحزنهم بصوت مسموع، وهي شكاة لم ينج بسببها من عذل الناس، وما أشبه حالهم في شكواهم المسموعة مع العاذلين بحال يعقوب عليه السلام الذي لامه أهله لكثرة ذكره يوسف عليه السلام فأجابهم: "إنما أشكو بثي وحزني إلى الله"[9].

وكذلك كانت غاية الشعر العذري لقد كان أصحابه يشكون بثهم وحزنهم، وما أجمل ذلك النظم إذا ما رتل بصوت ندي، ذلك النظم الذي قصه علينا رب العالمين لذلك المشهد المؤثر بين يعقوب عليه السلام مع أهله في شأن بكائه على يوسف

عليه السلام، قال تعالى: "وتولى عنهم وقال يا أسفى على يوسف وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم قالوا تالله تفتأ تذكر يوسف حتى تكون حرضا أو تكون من الهالكين قال إنما أشكو بثي وحزني إلى الله وأعلم من الله ما تعلمون"[10].

لقد كان الوصول إلى المحبوبة هو الغاية الكبرى التي سعى إليها الشعراء العذريون تلك الغاية التي إذا ما أدركوها فقد تحققت أمنياتهم، وهذا أمر جلي في سير هؤلاء العشاق، فما كانت معاناة قيس بن الملوح إلا أنه منع الزواج من ليلى، ولو تزوجها لكانت تلك هي غايته الكبرى. وما كان جميل وكثير ليمتنعا أيضا عن الزواج بمن أحبا لو تمكنا من ذلك، وما كانت معاناة قيس بن ذريح إلا أنه طلق لبنى على إلحاح من أمه عليه.

إذا فالشعر عند العذريين لم يكن هو المقصد الأول بل كان وسيلة لبث مشاعر الشوق والولع بتلك المحبوبة التي كانت هي نفسها الهدف المقصود، ولم يكن احتراقهم بنار الشوق من أجل أن يمتعوا الآخرين بالشعر بل كانوا رجالا مثل الرجال غير أنهم أحبوا، لقد كان القوم عشاقا صادقين، وغاية العاشق أن يصل إلى معشوقه.

ب- نظرية العذراء المزيفة:

ظهر في جنوب فرنسا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين شعر وصف بأنه يمجد المرأة تمجيدا عفيفا، وقد كان ظهوره في ذلك الحين حدثا غريبا إذ إن الرقة التي ظهرت في ذلك الشعر تخالف واقع الحال الذي كانت الغلظة والقسوة هما شعاره. وقد عرف هذا الشعر بشعر "التروبادور" (Les Troubadours)، وأطلق عليه بالفرنسية (Amour courtois) وترجم إلى الإنجليزية بـ (Courtly love).

ومكمن فهم حقيقة هذا الشعر هو في فهم المصطلحين، فكلمة "تروبادور" مشتقة من الكلمة العربية "طرب" مع بعض التحريف وأضيف إليها المقطع اللاتيني "دور" الدال على اسم الفاعل"[11]، إذا فمصطلح "شعر التروبادور" معناه في العربية هو "شعر المطربين"، وإنما سمي بذلك لأن منشديه كانوا يغنون هذا الشعر مصاحبا للموسيقى والحركات الراقصة، ومثل هذه الاستعارة اللغوية ما استعاره الأوروبيون من أسماء عدد من الآلات الموسيقية مثل "العود" الذي صار يلفظ "لوت"، و"القيثارة" التي صارت تلفظ "جيتار"[12].

أما المصطلح الآخر، وهو بالفرنسية "أمور كورتوا" وبالإنجليزية "كورتلي لف"

فقد تعددت ترجماته إلى العربية فهو "عند يوسف خليف "أدب الفرسان" وعند سهير القلماوي ومحمود مكي "الحب الفروسي" وعند محمد غنيمي هلال "فن الحب العف" وعند عبد الواحد لؤلؤة "الحب البلاطي" أو "حب القصور"، وعند مريم البغدادي "أدب المجاملة"[13]، وأما عمر شخاشيرو مترجم كتاب "الحب والغرب"، فآثر استخدام اللفظ الفرنسي الدال على الصفة فسماه "الحب الكورتوازي"[14].

إن الترجمة اللفظية لكلمة (كورتلي) هي (البلاطي) والمقصود بلاط القصر، وهو استخدام مجازي علاقته المحلية حيث ذكر المحل وأراد الحال وهو الحاكم الذي يكون في القصر، أما الترجمة اللفظية لكلمة (لف) فهي (حب) فتصير الترجمة اللفظية للمصطلح هي (الحب البلاطي) وهذا المصطلح بهذه الصياغة وإن كان صحيحا في الترجمة اللفظية إلا أنه غير صحيح في الترجمة السياقية، وهذا هو السبب في كون المصطلح غير مفهوم فهما دقيقا عند القارئ العربي، لكن هذا الفهم سيزداد وضوحا عند القارئ العربي عندما يترجم المصطلح ترجمة تراعي السياق اللغوي الحضاري العربي، ذلك أن اللغة العربية استخدمت كلمة (الحب) للدلالة على تلك المودة التي تكون بين رجل وامرأة، أو بين رجلين من غير ريبة أو امرأتين كذلك، لكن العرب عندما أرادوا أن يعبروا عن التبعية السياسية من رجل لآخر استخدموا كلمة أخرى بعيدة عن كلمة (الحب) لقد استخدموا كلمة (الموالاة) فقالوا "فلان مولى فلان"، أي تابع له سياسيا أو قبليا أو خدميا (أي أن يكون خادما له)، ومن ثم نجد أننا عندما نترجم مصطلح (كورتلي لف) ترجمة تراعي السياق اللغوي الحضاري العربي فإننا سنترجمه بمصطلح (موالاة البلاط).

ومن ثم يأتي السؤال المهم، وهو ماذا يقابل شعر (موالاة البلاط) من أغراض الشعر العربي؟ هل يقابل الغزل العذري؟ يقينا لا، فالغزل العذري لا يحمل أي دلالة من دلالات الموالاة السياسية، إذا، فما هو الغرض الشعري الذي يحمل دلالة الموالاة السياسية؟ إنه شعر المديح، وهو ما يتجلى بصورة واضحة في العصر الأموي حيث ظهرت الأحزاب السياسية، وظهر معها شعر الموالاة السياسية لهذه الأحزاب.

وبعد، فإننا نأتي إلى السؤال الأهم، وهو لماذا لجأ الشعراء العرب إلى الثناء على شخص الأمير نفسه في شعر المديح ، بينما لجأ الشعراء المطربون (التروبادور) في جنوب فرنسا إلى الثناء على زوجات الأمراء بدلا من الثناء على

الأمراء أنفسهم؟ هل كان هذا تغنيا بالعفة، أم هل كان الأمير الزوج ديوثا لا يغار على زوجته؟

الحق إن الأمر لم يكن تغنيا بالعفة؟ ولا قلة غيرة من الزوج، وإنما كان مكيدة صاغها الأمير الزوج ليخدع بها الناس مستغلا في ذلك زوجته (العفيفة)، ومستأجرا في سبيل ذلك شعراء متكسبين، فإذا تجاوز الشاعر حده، وأتى بما يستجلب الريبة عوقب إذ "تؤكد بعض الدلائل أن مبالغة الشاعر في تصوير عواطفه تجاه السيدة قد تدفع بالفارس (الزوج) إلى الريبة، ومن ثم إلى الانتقام فالتروبادوري برنارد الذي أحب زوجة كونت فانتادورن نفي إلى نورمانديا من جراء الريبة بأن الحب يقتصر على الشعر فحسب، وقطع لسان أحد الشعراء التروبادور من جراء الريبة في عفة العلاقة بين الزوجة والشاعر أيضا"[15].

ونرجع إلى سؤالنا، لم كان ثناء الشعراء المطربين (التروبادور) على زوجات الأمراء، لا على الأمراء أنفسهم؟ الجواب على ذلك يكمن في الوعي الفكري للشعوب، إذ كلما زاد الوعي الفكري للشعوب توجه الشعر وهو أحد أدوات الإعلام بل هو أقوى أدوات الإعلام القديمة توجه إلى التركيز على شخص الأمير من أجل إعلاء صورته عند الناس حتى يرونه أنه هو الأمير المثالي الذي يستحق أن يوالى سياسيا، فهذا هو هدف المديح السياسي الحقيقي، ولم يكن قط لإرضاء نرجسية الحاكم، بل كان الأمر دعاية سياسية له.

أما إذا قل الوعي الفكري عند الشعوب فعندئذ يلجأ إلى التزوير على الشعوب بأن يثنى على متعلق بهذا الأمير بدلا من الثناء على الأمير نفسه، وهذا ما حدث في بروفنس (جنوب فرنسا)، فقد أخذ التزوير على الشعوب منحنى غريبا من نوعه، إذ لجأ الشعراء المطربون إلى الثناء على زوجات الأمراء من أجل إعلاء صورة الأمير حتى يراه الناس أنه هو الأمير المثالي الذي يستحق أن يوالى سياسيا، ولكن لماذا الثناء على الزوجات؟ هذا هو السؤال المهم.

لقد استغل الأمراء سلطة الإعجاب التي كانت تحظى بها مريم العذراء عليها السلام عند الناس، ذلك الإعجاب الذي وصل حد العبادة، فعمد الأمراء إلى خدعة ماكرة، إذ قاموا فقربوا إليهم الشعراء وهو أدوات الإعلام القوي في ذلك العصر، من أجل أن يثنوا في أشعارهم على زوجات الأمراء، ثم يخرجون إلى الأسواق فيغنون ذلك الشعر للعامة ليجلب إعجابهم إلى هذه السيدة المثنى عليها بصفات تشبه

صفات مريم العذراء عليها السلام.

إن الشعراء في الحقيقة كانوا ينسجون عذراء مزيفة للعامة لجلب انتباههم وحبهم لها، ومن ثم الولاء لزوجها، لأن امرأة تحظى بصفات العذراء المثالية لا شك أن زوجها يحظى بصفات مثالية أيضا، فهو لذلك أحق من غيره بأن يوالى سياسيا، ولما كانت الكنسية تحرم الطلاق فقد كانت الزوجة بذلك في قبضة زوجها المحكمة.

يذكر إبراهيم ملحم أن "تبعية السيدة لزوجها الفارس، (كانت) تضفي عليها قدرا من الإجلال، فقد كان رعايا الزوج يدينون للسيدة بالخضوع، ويسعون إلى نيل رضاها، مما مكن المرأة / السيدة من الإفادة في تحسين أوضاعها في المجتمع"[16].

ويقول أيضا: "لقد فتح الالتزام الذي يتعهد به الفارس أمام الكنسية بابا لأخلاق الفروسية التي تضمن حماية المرأة واحترامها، هكذا ساهمت الكنسية – دون أن تروم ذلك – في فرض احترام المرأة، هذا الجانب المشوق استغلته زوجات الفرسان والنبلاء، فقربن إلى البلاط الشعراء التروبادور... الذين كانوا يطوفون من مكان لآخر... من أجل الموسيقى والغناء، أو عرض الألعاب المضحكة ويحظون بانجذاب شعبي كبير"[17].

إننا عند تحليل النصين السابقين نجد أن هنالك عددا من الأطراف فهنالك الفارس الزوج والزوجة، والشعراء، والعامة، ونجد أن العلاقة بين هذه الأطراف الأربعة تسير على النحو الآتي:

(العامة توالي الفارس الزوج؛ ومن ثم فالعامة تجل الزوجة احتراما لزوجها؛ ثم استغلت الزوجة هذا الإجلال فقربت الشعراء إليها).

ولكن من أجل أي شيء؟ هل من أجل تحسين صورة المرأة في المجتمع كما تعمد إلى ذلك جمعيات النساء في زماننا؟ إن هذه النظرة المثالية لعصر الظلام ذلك أكثر مثالية من المدينة الفاضلة.

إن الحقيقة الواضحة – عند التحقيق – أن ما عرف بشعر "موالاة البلاط" لم يكن لتحسين صورة المرأة، ولم تكن المرأة وهي زوج الأمير هي المستغلة (بصيغة اسم الفاعل) بل كانت هي المستغلة (بصيغة اسم المفعول)، وكان زوجها هو المستغل، ومن ثم نستطيع أن نعيد ترتيب العلاقة بين الأطراف السابقة على النحو

الآتي: (العامة تحترم مريم العذراء؛ الزوج الفارس يقرب الشعراء من أجل نسج عذراء مزيف؛ زوجة الفارس هي المرأة النموذج لتمثيل هذا الدور؛ يتوقع أن توالي العامة هذه العذراء المزيفة؛ العذراء المزيفة (أي الزوجة) في قبضة زوجها الفارس؛ إذا ولاء العامة سيؤول إلى الزوج).

والحق إن اختيار الزوج (الفارس) زوجته لتكون هي العذراء المزيفة – مع رفضنا الأدبي لهذا – كان اختيارا ذكيا، فالزوجة لا تستطيع أن تفلت من قبضة زوجها لأن الزواج في النصرانية قائم على التأبيد، فلا مجال للهرب من سيطرة الزوج، بينما لو اختار الزوج الفارس امرأة أخرى لتقوم بهذا الدور، لم يضمن الفارس أن تغري تلك السلطة التي اكتسبتها عذراؤه المزيفة على الناس بعد أن عمد الشعراء إلى تربيط العلاقة بينها وبينهم تربيطا عاطفيا دينيا، لم يضمن أن تغري تلك السلطة العذراء المزيفة فتدفعها إلى التمرد كما حدث مع (جان دارك)[18] مثلا.

فالدراسة المتأنية لسيرة "جان دارك" وهي التي لقبت بعذراء أورليانز (اسم المدينة التي حررتها)، والتي لم يزد عمرها عن ثلاثة عشر عاما عندما بدأت تنشر أوهامها الدينية على الناس، وهو العمر الذي يوافق عمر مريم العذراء عندما حملت بالمسيح عليه السلام تؤكد أنها لم تكن إلا إحدى العذراوات المزيفة، بل كانت أشهرهن على الإطلاق حتى لقد انطلت هذه الخدعة على الكنسية الكاثوليكية، فمنحت جان دارك بعد أكثر من 450 عاما لقب "قديسة"، ثم إن الزعم بأن شارل السابع قد صدقها وأرسل اثنا عشر ألف جندي بقيادة هذه الفتاة الصغيرة أشبه بالحمق ولكن الحق أن شارل السابع لم يكن أحمق، بل كان ذكيا عندما نسج عذراء مزيفة ليسيطر بها على الناس وليوجههم كما يريد، غير أنها – أي جان دارك – لما أغراها الانتصار الأول حاولت التمرد على سيدها فتخلى عنها لتقتل بيد أعدائه.

إن خدعة "العذراء المزيفة" ليست بعيدة عن التصديق، فنحن نعرف خدعا أخرى ارتكبها الأمراء والبابا فمن ذلك خدعة "صكوك الغفران"، التي شكلت فضيحة كبرى في تاريخ الكنسية البابوية، حتى كانت من أكبر المنكرات التي أنكرها البروتستانت على الكاثوليك، ونعرف كذلك خدعة "صورة القبر المقدس"، إذ قامت الكنسية برسم صورة للقبر المقدس (قبر المسيح) وقد دنسه المسلمون وذلك لتحريض العوام على القتال، والطريف في الأمر أنه بحسب العقيدة النصرانية فإن

المصلوب قد قام من مغارته التي دفن فيها بعد ثلاثة أيام ودخل الجحيم ليعذب عن خطايا الناس ثم قعد إلى يمين أبيه في السماء منتظرا الناس حتى يحاسبهم يوم الدينونة، وبقيت المغارة التي دفن فيها المصلوب فارغة، أي إنه لا وجود لما سمي بالقبر المقدس في الأرض، ولا أعنى أرض فلسطين بل كوكب الأرض، ومع ذلك فقد انطلت هذه الخدعة على العوام، وذلك لقلة الوعي الفكري القادر على مناقشة هذه المسألة.

وبعد، فإن تسمية هذا الشعر بشعر (الحب البلاطي) كما في ترجمته اللفظية لدليل واضح على النزعة السياسية فيه فهو شعر صدر بقرار من بلاط الأمير يحث العامة على الموالاة.

وعليه فإننا إذا أردنا تسمية هذا الشعر من جهة علاقة الزوج مع زوجته لسميناه شعر استغلال الزوجة، وإذا أردنا تسميته من جهة علاقة الشاعر مع الأمير لسميناه شعر التكسب فالولاء السياسي الذي كان يسعى إليه الأمراء كان يقابله رفاه معيشي يحظى به الشعراء في قصور من يعملون لأجلهم، ولو أردنا تسمية هذا الشعر من جهة علاقة العامة بالأمير لسميناه شعر الموالين للبلاط، أما إذا أردنا تسميته من جهة علاقة الزوجة بالعامة لسميناه شعر العذراء المزيفة.

إن الخاسر الكبير في هذه الخدعة هم الناس ذلك أن الأمير ربح ولاء الناس السياسي، والشاعر كسب المال والحظوة في القصر، والسيدة وإن كانت هي الطرف الضعيف إلا إنها كسبت الشهرة، أما الناس فقد خدعوا فهم الخاسر الكبير.

ج- كتاب "فن الحب":

يرجع كتاب "فن الحب" إلى القرن الرابع عشر... يحتوي بين (صفحاته) بعض "محاكمات حب" صادرة من سيدات عظيمات في نهاية القرن الثاني عشر"[19]، ويعد هذا المصدر "المصدر الوحيد لأخبار العصر المتعلقة"[20]، بهذه المسألة أعني مسألة محاكمات الحب أو مجالس الحب.

أما "محاكمات الحب" فهي محاكمات نسائية حيث كانت السيدة الرئيسة تدعو عددا كبيرا من النساء، قد يصل إلى ستين سيدة للاجتماع للنظر في مسائل الخلاف بين المحبين، وذلك في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين"[21].

غير أن هذه المحاكمات كانت موضع رفض عند كثير من النقاد، فقد أكد فردريك دييز وهو أديب ألماني ومؤسس علم اللغات الروماني منذ عام 1825 في

كتابه "محاولة عن مجالس الحب"، أنه " لا شيء يثبت أنه كانت هناك محاكم نسائية حقيقية"[22]، وذهب فاليه دي فيريفل الذي كان قيما للمحفوظات في الأوب، ثم أستاذا في مدرسة دي شارت سنة 1853 في باريس إلى أنه "ليس هنالك نص تاريخي يدعم النتائج التي تقدمت على هذه المحاكمات المزعومة"[23] أما لويس باسي وهو سياسي كان قد درس هذه المسألة سنة 1858 فقد "نفى الأنظمة المزعومة للمحاكمات العاطفية في العصور الوسطى، شأنها شأن الأساطير"[24].

وبعد، فما منشأ "مجالس الحب" هذه؟ وما حقيقتها؟ الحق إن منشأها كان سياسيا لا غراميا، إذ نجد أن " تعبير (مجلس الحب) نفسه لا يوجد – في الحقيقة – في أي نص من نصوص العصر الوسيط،... بمفهوم العدالة أو القضاء الذي كانت النساء تجعله أحكاما حقيقية على الخصومات التي تحدث بين المحبين، وعندما يصادف المرء اصطلاح "مجلس الحب" في معرض الكلام على الملك آرثر (في القرن السادس الميلادي) على سبيل المثال يجد أنه يشير فقط إلى مجالس السيدات اللامعات والفرسان الذين كانوا يعيشون في قصر "ملك الحب"، وفي كل مركز مشابه (كتلك المجالس التي كانت) في بلاط الملك لويس الرابع عشر في قصر فرساي"[25].

إن مصطلح "ملك الحب" لا يختلف عند التحقيق عن قولنا "ملك القلوب" وهو من الألقاب التي يطلقها المتزلفون للملوك طمعا في المال والمكانة، وكذلك لا يختلف مصطلح "مجلس الحب" عن قولنا "مجلس الولاء"، وهو مجلس لا يحظى (بشرف) الدخول إليه إلا من ثبت ولاؤه لملك الحب (ملك القلوب) وهو مجلس كانت تجتمع فيه السيدات والفرسان. وأقدم مجلس حب أي ولاء وصلنا يرجع إلى القرن السادس الميلادي حيث كان يعقد في بلاط الملك آرثر، ثم بقيت هذه المجالس تعقد في أوروبا إلى زمن متأخر يصل إلى القرن الثامن عشر، وفي مجالس الحب هذه التي تعني مجالس الولاء للملك كانت تعقد محاكمات حب للفرسان أي محاكمات إثبات الولاء للملك أو نفي ذلك الولاء، فهي محاكمات ذات صبغة سياسية صرفة.

ثم جاء أندريه لوشابيلان (الكاهن) في القرن الرابع عشر فاستعار مصطلح (مجالس الحب) من مصطلح سياسي إلى مصطلح وعظي مستفيدا من الدلالة الصريحة لكلمة الحب التي هي جزء من المصطلح والتي كانت تستخدم استخداما

مجازيا للدلالة على الولاء السياسي فنسج على ألسنة نساء ترجع إلى القرن الثاني عشر أحكاما خلقية فيما ينبغي أن يتصف به المحبون من أخلاق وهي أحكام كن يصدرنها في صورة محاكمات تجمع بين السيدة القاضية والمدعي والمدعى عليه سواء أكانوا رجالا أو نساء. وكانت الغاية من جعل هذه المحاكمات على ألسنة النساء هي إضفاء الظرافة على هذه الأحكام لجذب الناس.

وأندريه لوشابيلان مؤلف "لا نعرف عنه الشيء الكثير"[26]، إلا أن الجزء الثاني من الاسم وهو "لوشابيلان" اسم يحمل إحدى دلالتين فهو إما "كاهن"، وإما "أمير"[27]، وهذا اللقب يشبه في العربية لقب "الشيخ" الذي يحمل دلالة دينية بمعنى "عالم الدين" ويحمل دلالة سياسية بمعنى "رئيس دولة، أو رئيس قبيلة"، وهو لقب يدل في أصل معناه على معنى "الرجل كبير السن" وأعتقد أن اللقب "لوشابيلان" لا يختلف في دلالته اللغوية والمجازية عن الكلمة العربية التي هي "الشيخ".

وقد أهدى المؤلف الكتاب إلى شخصية تدعى "جوتييه" وهي شخصية غير معروفة أيضا، إذ يمكن أن يكون هذا المرسل إليه "نبيلا شابا" [28]. ويمكن "ألا يكون سوى مرسل إليه وهمي"[29]، وهذا هو الراجح لأن الكتاب في حقيقته كتاب تعليمي وعظي، ذلك أن من يطالع فصل "قانون الحب" يشعر أن أندريه لوشابيلان لم يكن سوى كاهن أراد أن يصنع كتابا تعليميا للناس يعظهم فيه، يقول لوشابيلان أي (الكاهن): "عليه ألا يكفر في كلامه بالله أو القديسين، كما عليه أن يبدو متواضعا مع الجميع، ومستعدا لخدمة كل الناس، وعليه ألا يحتقر إنسانا في كلامه... وعليه ألا يطري الأشرار الخبثاء... وعليه ألا يتفوه ضد رجال الاكليرك أو رهبان الله أو ضد أي شخص ذي بيت ديني..." [30].

أما أحكام الحب وقواعده فهي لا تخرج في حقيقتها عن قواعد تعليمية وعظية تشتهر على ألسنة كثير من الوعاظ، لم يزد عمل لوشابيلان (الكاهن) فيها عن جمعها فهو يقول في هذه القواعد: "تجنب البخل ومارس الكرم، تحاشى الكذب دائما، لا تكن نماما، لا تفش أسرار الأصدقاء، لا تبحث عن الحب عند امرأة ستشعر بالعار إن تزوجتها... الخ"[31].

وبعد فإننا نستطيع أن نرى بوضوح أنه لا علاقة بين شعر المطربين (التروبادور) الذي قام على أساس نظرية العذراء المزيفة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وبين مجالس الحب التي نسجها لوشابيلان (الكاهن) في القرن الرابع

عشر لغرض وعظي بعد أن كان قد استعار المصطلح من دلالته السياسية التي كانت تعني مجلس المحبين للملك، أي الموالين له.

الهوامش:

1 – ابن منظور: لسان العرب، مادة (شبب).

2 – المرجع نفسه، مادة (نسب).

3 – المرجع نفسه، مادة (غزل).

4 – أصيل الصيف الأصولي: علم أصول معاني الألفاظ ومجازها: سبيل متعة المعرفة الموصل إلى إدراك المجازات المنسية، دار الراتب، عمان 1427 هـ – 2006 م، ص 137.

5 – المرجع نفسه، ص 138.

6 – نفسه.

7 – المرجع نفسه، ص 139.

8 – نفسه.

9 – سورة يوسف، الآية 86.

10 – سورة يوسف، الآيات 84 – 86.

11 – مريم البغدادي: شعراء التروبادور، الطبعة الأولى، 1401 هـ – 1981 م، ص 18.

12 – المرجع نفسه، ص 18.

13 – إبراهيم احمد ملحم: نظرية الحب عند الشعراء التروبادور، وأثرها في دراسة شعر الغزل الأموي، مجلة عالم الفكر، مج 29، العدد 1، يوليو– سبتمبر 2000، ص 212. وانظر، د. إبراهيم احمد ملحم: شعرنا القديم والنقد الأجنبي...، دار الكندي، ط. 1، 2003.

14 – المرجع نفسه، ص 212.

15 – المرجع نفسه، ص 216.

16 – المرجع نفسه، ص 215.

17 – نفسه.

18 – جان دارك: (كما في السيرة الشعبية) ولدت عام (1412 م) شمال شرق فرنسا، وتوفيت في التاسعة عشرة من عمرها، بعد أن أحرقت قوات الاحتلال الإنجليزي جسدها حية، واتهموها بالإلحاد، ترجع شهرتها إلى نجاحها في رفع حصار الإنجليز عن مدينة "أورليانز" الفرنسية عام (1429 م)، حيث كان رجال الدين قد اختبروها مدة ثلاثة أسابيع حتى تيقنوا من صدقها، فوهبها الملك اثنا عشر ألف جندي قادتهم إلى "أورليانز" وتمكنت من الانتصار، وطرد الإنجليز وعرفت منذ ذلك الحين باسم "عذراء أورليانز" ثم قامت بتتويج الابن البكر للملك على العرش ومنحته لقب شارل السابع لكن "دارك" أخفقت في معركتها التالية قبل أن تصل إلى باريس، وسقطت عام (1430 م) في أيدي جنود دوق "بورجوني" الخائن ثم باعها إلى الإنجليز بعد أن ألصقوا بها تهمة السحر، وقدمت إلى محكمة كنسية وحكم عليها بالإلحاد، وعليه فقد أحرقت عام

(1431 م)، وفي عام (1909 م) أي بعد أكثر من (450) عاما أعيدت لها نصرانيتها، ثم لقبت بالقديسة عام (1920 م).

19 – مريم البغدادي: شعراء التروبادور، ص 64.

20 – المرجع نفسه، ص 66.

21 – المرجع نفسه، ص 64 – 66.

22 – المرجع نفسه، ص 92.

23 – نفسه.

24 – نفسه.

25 – المرجع نفسه، ص 59.

26 – المرجع نفسه، ص 68.

27 – نفسه، هامش (1).

28 – المرجع نفسه، ص69.

29 – نفسه.

30 – المرجع نفسه، ص 73 – 74.

31 – المرجع نفسه، ص 75 – 76.

التجربة الدينية عند أبي حيان التوحيدي

محمد خطاب
جامعة مستغانم، الجزائر

التجربة الدينية تجربة فردية ومعاناة روحية خصبة يحياها الكائن ضمن فضاء معين. إنها من التجارب التي لا تقع تحت جملة من التفسيرات القارة اليقينية، مثلها مثل التجربة الفنية التي أقصى ما يقال عنها إنها انفعال يخضع لآليات باطنية لا يمكن الوقوف على معرفة جميع الأسباب الداعية إليها. إن الفن والدين يلتقيان في قضية أساسية وجوهرية وهي شبهة اليقين. ولو كان هناك يقين محتوم في مثل هذه التجارب التي يقف فيها الإنسان على سر النفس والوجود للحقها الموت وثمة تصبح فارغة من السر أي من المعنى الحقيقي الذي يستدعي وجودها. أين تكمن الحياة في مثل هذه التجارب؟ هل في طبيعتها وخصوصياتها أم في رمزيتها اللغوية التي تحيا مع كل قراءة غنية وخصبة؟ إن حياة مثل هذه التجارب تكمن في الطبيعة واللغة معا.

ما مصدر هذا الخصب والغنى في التجربة الدينية؟ إن الإجابة التي لا تنكرها الأديان جميعا هي أن المصدر الوحيد الذي يخصب التجربة الدينية هو الإنسان. ومن هنا تتوخى الدراسة الولوج إلى العوالم الجميلة التي يتيحها الدين من طريق الإنسان وحده وقد استدل أبو حيان التوحيدي حكاية عن بعض العلماء على هذه الخاصية في المقابسات حيث يقول: (قيل: فما الإنسان؟ قال: شخص بالطينة ذات بالروح جوهر بالنفس إله بالعقل كل بالوحدة واحد بالكثرة فان بالحس ميت بالانتقال حي بالاستكمال ناقص بالحاجة تام بالطلب حقير في المنظر خطير في المخبر لب العالم فيه من كل شيء وله بكل شيء تعلق صحيح النسب إلى من نقله من العدم قوي السبب بمن سيعيده عن أمم... من عرفه فقد عرف سلالة العالم ومصاصته قد حوى جوهره شبها من كل ما يعرف ويرى فهو مثال لكل غائب وبيان لكل شاهد عجيب الشأن شريف البرهان غريب الخبر والعيان)[1]. وفي هذا دليل على أن الغنى كله فيما يسعى إليه الإنسان المتعالي عن حكم الضرورات الفانية والساعي إلى العناق بالخالد. إن الشاعر الهندي طاغور يقول في كلمة

موجزة يختصر فيها عظمة الإنسان: (كل مولود يحمل هذه الرسالة: إن الله لمّا ييأس من الإنسان)[2]. الإنسان الذي يتخطى النظريات والمفاهيم والمزاعم الاجتماعية والنفسية. نجد في الثقافة العرفانية الإسلامية تصورا خاصا وفريدا حول مكانة هذا الإنسان في هذا الكون، ميزة ميثولوجية ولكنها دالة على ما نود التدليل عليه، هناك حديث قدسي يورده ابن عربي رحمه الله في الفتوحات المكية نصه: (كنت كنزا لم أعرف فأحببت أن أعرف، فخلقت الخلق وتعرفت إليهم فعرفوني)[3]. في النص دلالات كثيرة تخدم موضوعنا حول طبيعة التجربة الدينية، منها مثلا أن العلاقة التي تربط مخلوقا بالخالق هي علاقة عشق خالصة، مما يغني الذات الإنسانية بطعم المعنى الحقيقي للوجود. كذلك علاقة العشق لا تنحصر في هذه الثنائية: الله – الإنسان بل تتعداها إلى سائر المخلوقات: النبات، المعدن، الحيوان والجماد. وضمن هذه العلاقة اشتغل جميع المتصوفة في ترسيخ المعرفة من خلال التأمل الباطني في جميع أشكال الوجود بما فيه الوجود الإنساني.

إن صورة العشق التي تطبع الكون بطابع التميز والفرادة استلزمت سلسلة من الانفعالات الباطنية التي تمتلئ بها كتب العرفان الصوفي، أول هذه الانفعالات هو "الجمال"، الصفة الجوهرية في الخالق والتي صارت منطبعة في الإنسان. إن السر الوحيد الذي يطبع ظاهرة الجمال هو الانجذاب إلى الحقيقة المتخفية، والانجذاب خيط رابط بين ذات عاشقة وجواهر معشوقة.

إن الإنسان في افتتانه بالجمال كحقيقة مطلقة وغائية ينتهي إلى "الدين"، أي إلى حقيقة الألوهية، وهنا تصير التجربة الدينية قائمة على الجمال. والدراسة تتوخى هذا المطلب الغائب في الذهنية العلمية التي تعمل وفق الحدود والفوارق والتي تسعى لإقامة الحواجز بين المتناقضات دون أن تسمح بهامش التواصل والمؤانسة. يصير الجمال بهذا المستوى صفة مشتركة بين الفن والدين ضمن أفق أعلى من التصورات الدوغمائية البليدة. لم نسأل سؤال المعرفة الأصيل: ما الدافع الذي يدفع بعض المدعين الكبار في جميع العصور ولدى كل الملل إلى الخلق والإبداع؟ فالجواب هنا لا يختزل في نظريات الإبداع المعروفة، بل يتعداها إلى البحث في العمق، عمق الذات التي تنطوي على عالم أكبر منها بتعبير ابن عربي رحمه الله تعالى. يقول ابن الدباغ في حديثه عن أصناف المتعلقين بالجمال: "وأما المتعلقون بالجمال فهم ينقسمون إلى ثلاثة أصناف: الصنف الأول هم الذين بلغ بهم السلوك

إلى محبة الجمال المجرد وكملوا بعشقه ذواتهم، فلما كملت توجهوا بها لوجه الحق تعالى وهؤلاء هم الخصوص"[4]، إن الحس الصوفي يتملى الجمال بشعرية عالية وكله توفز للتعبير عن أقصى ما تستطيعه الذات في هذا العالم، عالم الكون والفساد. إن هذا الحس يملك طبيعة التغير والاختلاف والاحتمال، لا اليقين والحتم والثبات لأن حقيقة الجمال لا نهائية تأبى على التشكل.

رمزية الإشارات الإلهية:

الإشارات الإلهية نص في التصوف. التصوف من حيث هو تجربة باطنية ومعاناة روحية فردية، وقد أداها صاحبها بأسمى صور الفن العالية، وفرادتها تكمن في درجة الإحساس بصور الجمال الكامنة وراء الحقيقة التي تتلف الحس والقلب جميعا، وهذا الإحساس بقدر ما يؤدي إلى التحقق والكينونة بقدر ما يرمي بصاحبه إلى فضاء التلف والمحق. الفيلسوف الألماني نيتشه يختصر المسألة في كلمة دالة بقوله: "إننا نتملك الفن خشية أن نهلك من رؤية الحقيقة"[5]. وهذا هو حكم البشرية الناقصة مقابل ما في الألوهية من كمال. هناك نص مفتاح لتجربة الإشارات يقول فيه التوحيدي: "حدثوني عن معنى يزعجني ومع إزعاجه يعجبني وأعشقه ويعشقني ومع عشقه يتعبني. أمر خارج عن العادة وغريب في التعارف ومنكر عند الجمهور"[6].

إن تجربة التوحيدي مع المعنى ونقصد الحقيقة المتعالية التي تسكن الغيب تجربة متوترة قلقة، وهذا حال كل تجربة دينية، لأن الذي يسكن هذه التجربة هو دوام الشوق إلى الحقيقة المطلقة التي لا تعبر فقط عن ظاهرة وجود الإنسان في الكون بقدر ما تعبر عن الهاجس الحقيقي الذي يحكم علاقة أحدهما بالآخر؛ إن التوحيدي يعبر عن تجربته من طريق مختلفة، فهو لا يجد السبيل إلى المعنى متاحا بل يلزم التوتر والقلق، فهناك سمات لكل أنواع القلق التي تقود صاحب الخبرة الدينية إلى المعرفة، ففي نص التوحيدي حول المعنى أعلاه نجد بعض مفردات التجربة: الانزعاج – الإعجاب – العشق – التعب.

ما طبيعة هذا المعنى الذي يسكن كل تجربة دينية عظيمة؟ وكيف هو نظر الإنسان وموقفه من هذا المعنى؟ يقول التوحيدي في نص جديد: "يا هذا! إن الذي صمدك إليه وولهك فيه وإيماؤك نحوه وإعجابك منه، حاضره غائب وغائبه حاضر وحاصله مفقود ومفقوده حاصل والاسم فيه مسمى والمسمى فيه اسم والتصريح به

تعريض والإشارة نحوه حجاب والحجاب نحوه إشارة... فلهذا وشبهه فقدت الأشباه والأضداد في تلك الساحة لعلوه منها وغناه عنها[7]. الله معنى ويقين يحصلان للذات في بحثها عن شيء يسكنها أساسا، ولكنه لا يشتبه أساسا باليقينيات التي تحصل للذات من وراء العد والحساب والتحليل، إنه يقين يحصل بالشبهة والاحتمال. ألا ترى أن التوحيدي يشير رمزا إلى مثل هذا المعنى ويقول إن فضاء الألوهية خال من الشبيه والضد في الوقت نفسه. وهنا يلزم الوقوف على طبيعة التصوف ذاته في علاقته بالكون والطبيعة وفي تصوره للألوهية. لأهل العرفان في أدبيات التصوف الإسلامي رؤيا خالصة حول طبيعة الأشياء في هذا العالم، إنها رؤيا تقوم أساسا على مبدأ "الوحدة بين الأضداد" نص عليها التوحيدي سلفا ويؤكدها غيره في أكثر من موقف، يقول النفري في كتابه المواقف والمخاطبات: "وقال لي: إن لم ترني من وراء الضدين رؤية واحدة لم تعرفني"[8]. ونص أبو نصر السراج الذي يقول: "ورؤية الأضداد تمنع الذوق"[9]. إن مصير الفكر الذي يقتات من هذه الوحدة – حتى لو كان يحيا في الهامش – مصير الانكشاف والتعدد والصيرورة والخلود.

إن مبدأ الوحدة هذا الذي يسري في باطن العرفان الصوفي هو نفسه الذي يعطي للشعر خصوصية الخلق، والشعر فن يقتات من الباطن الذي انفلت من رقابة العقل الرتيب ومن يبوسة الحدود المنطقية. الشعر كما هو معلوم في المنظومة البلاغية ينبني على التخييل، أي على جنس التصوير، الاستعارة مثلا فضاء تجتمع فيه الأضداد وتتآلف تلك الألفة التي لا يرضاها العقل على الإطلاق. لأبي حيان التوحيدي عبارة موجزة تختصر لنا المسافات، يقول: "لا سر إلا وهو متهم ولا قائل إلا وهو متوهم"[10].

نتحدث عن الشعر في هذا المقام لأن فيه تتجسد مثل هذه الوحدة التي تلغي العلاقات المنطقية بين الأشياء، وتؤالف بين الشيء وضده لأن مدار الشعر على التخييل الصرف والكذب الذي عبر عنه النقاد في القديم. إن الاستعارة مثلا كانت ولا تزال الميدان الخصب لامتحان الشعر، ففيها تتجلى العبقرية كما عبر عن ذلك أرسطو، والذي يعنينا في هذا المقام هو مظهر العالم المتنوع من الأفكار والمشاعر داخل النص الشعري مما يدعم نظرتنا إلى التصوف أو العرفان الصوفي بأن نصيب الفن فيه يتعدى ويتجاوز كلاسيكيات التفكير النقدي الذي ساد الذهنية

العربية – وليس الإسلامية – ولا يزال. فما هي تجليات الفن في التصوف كتجربة روحية ووجودية تجسدت في لون من الكتابة اختلف تماما عما هو سائد؟ قد نعود إلى أبي حيان التوحيدي في نصه السابق لنوحد بين المسائل التي تبدو متنافرة، فالتوهم عند القائل هو مظهر من مظاهر بشريته التي لا تستطيع بلوغ "كمال" التعبير عن معنى "الألوهية"، والذي يجسد هذا الوهم هو اللغة ذاتها والتي وصفها التوحيدي بالعجماء. وله استبصارات في هذا المظهر الإنساني حينما يتأمل فضاء الألوهية الذي يغير من طبيعة الأشياء، يقول: "هيهات! ضاق اللفظ واتسع المعنى وانخرق المراد وتاه الوهم وحار العقل وغاب الشاهد في الغائب وحضر الغائب في الشاهد"[11]. ولكن للغة مظهرا جديدا يتجلى في كونها الأداة الوحيدة التي يتبين فيها ظل من المراد أو المطلوب لذلك نجد بعض الصوفية يلهج بالثناء على النعمة التي أعطاها الله الإنسان وهي اللغة، هناك نص لابن عطاء الله السكندري في كتابه "لطائف المنن" يقول فيه: "إن من أجل مواهب الله لأوليائه وجود العبارة"[12]. وعن طريق هذا المظهر اللغوي المنتهي تأخذ المعاني العصية بعد التجسد وتخرج من فضاء النكرة إلى فضاء المعرفة. أما حال التوحيدي الذي اختبر ذاته في المعنى البعيد فيختلف قليلا، لأنه يقيس اللامتناهي بالمتناهي اللامحدود بالمحدود والقياس الأكبر هو درجة الإحساس بالتجربة، فهي عنده حال ولكنها حال لا تقاس بغيرها ولها حكمها الخاص وعبقرية التوحيدي تتجلى في طريقة التعبير عن المراد يقول في نص جديد: "وتناغيني حال أكثفها يلطف عن الفهم وأخفاها يعلو عن الوهم، حال كلما سلطت عليها العبارة وأرسلت إليها الإشارة حلّت عن هذه"[13].

إن المعنى يبقى دائما غير متناه في طبيعته والمعنى المتصل بالألوهية أبلغ في اللاتناهي لذلك يكون حكم الذات في مقابل هذه التجربة هو الشعور بالغربة عن مقاصدها والبعد عن مراميها، وهذا الأمر يدفع الكائن إلى امتحان الذات، امتحان تصير فيه يقينيات العقل شكا وظنا وتهمة، وهذه صفة أخرى تطبع التجربة الدينية لأنها تبقى دائما في حدود المعاناة الفردية، فضلا عن ذلك فالتجربة تقتضي من الإنسان عدم الركون إلى لوازم العقل النظري والتوحيدي يعطي لنا وصفا للكائن المتعالي كيف هو داخل التجربة الدينية يقول: "يا هذا! السعيد من استطب لسقمه وسعى في طلب عاقبته وقام بالحق للحق على خطرات باله وهواجس نفسه وتلذذ بالفقر وتنعم بالاستكانة ووجد بالعدم وأدرك بالفوت وصح بالمرض وحي بالموت

وروي بالعطش وانتبه في الدهش وجاد بالموجود واستقل بالمفقود وأنس بالوحشة واستوحش من الأنس وقال وهو ساكت وسكت وهو قائل وإنما كان السعيد من هذا بعض حديثه لأنه لبس الأعيان بحقائقها وعري من الأكوان وعلائقها"[14].

الجملة الأخيرة في النص تسلمنا إلى الحقيقة أو الظاهرة الأخيرة التي نحب الإشارة إليها تخص الإنسان من حيث هو ذات تستوعب الكون وتتقصد الأقاصي الممكنة، والتوحيدي لا يختلف عن سائر أهل الباطن إلا في طريقة التعبير الجمالية فقط. إن الظاهرة التي تغري بالبحث هي السؤال عن الحدود الممكنة للمعرفة الإنسانية، هل لها من نهاية؟ هل تحد؟ هل الإنسان يملك القدرة على المعرفة التي لا تنتهي أبدا؟ فالأمر يشبه الدورة حيث تشتبه البداية بالنهاية. من خلال نصوص التوحيدي نحدس بطريقة هي أقرب إلى الاستبصار بصورة الإنسان صاحب الخبرة الدينية التي تتعدد في الواحد. التوحيدي يستدل بنص عظيم نقلا عن أحد الحكماء ممن كان يستمع إليهم في حواضر بغداد هو: (العروس واحدة والنقاب كثير)[15]. والنقاب هنا رمز لكل أشكال التجارب والخبرات الإنسانية في علاقتها بالله. أما العروس واحدة فيعني بها الحقيقة الواحدة التي تتلبس أشكالا متعددة من خلال التأمل الإنساني.

إن الصفة التي سأنهي بها حديثي حول طبيعة التجربة الدينية فتتمثل في تحلل الإنسان من بشريته وتعاليه عن حكم الطين ليصير عدما محضا. فالأمر أشبه بما سماه رامبو الشاعر الفرنسي "تعطل الحواس"، ولا غرابة في أن تستلزم التجربة مع الله غياب الطينة البشرية فحكمها مع النور الإلهي حكم الخفاش مع نور الشمس كما يقول الصوفية الكرام. قد يساعدنا النص الأول المستدل به في بداية الحديث حول المعنى، الذي من صفته الإزعاج، وهذا المعنى مصدره الغيب غير المحصور والإنسان محصور، فآفته بشريته ولكي يصل إلى منتهى الإدراك للحقائق وهذا شبيه بالمستحيل فطريقه في ذلك هو "الفناء" بمعني الشيء الكثير، يقول الشريف الجرجاني في كتابه التعريفات: (سقوط الأوصاف المذمومة)[16]. ثم يعدد درجاته عند الناس ليصل إلى الفناء الأكبر حيث يضيف قائلا: (والدرجة الثالثة الفناء عن شهود الفناء وهم الفناء حقا، شائما برق العين راكبا بحر الجمع سالكا سبيل البقاء)[17]. فالمقصود من وراء هذا الكلام هو التحلي بالصفات الإلهية والتخلي عن الصفات المذمومة المانعة من الوصول إلى منتهى الحقيقة.

ويرمز التوحيدي إلى فكرة القصد إلى الاكتمال في الذات حتى تكون أهلا للحقيقة. المغامرة مع الحقيقة تتطلب نوعا من التلف المحض والاستعداد للفقد، الفقد من أجل الوجود، وهذه المغامرة تأخذ عند التوحيدي صفة الكينونة الخالصة، فحقيقة الإنسان تكمن فيما ينبغي أن يكونه، لا في صورته كما هي. وما ينبغي للإنسان لكي يكون يتعدى شخصه أو ذاته التي تأخذ حيزا صغيرا ليتصل الأمر فيما بعد بالزمان والمكان وليس هينا أمر الزمان والمكان! يقول التوحيدي في نص مثخن بالرمز والإشارة: (ولن يفتح لك هذا الباب – أي باب الغيب – ولا يبسط لك هذا البساط حتى تصحب كونك بفراق كونك وتبيد في عينك عن عينك وتتآى عن شاهد زينك وشينك وتمحو أثر المكان في أينك وحتى يبقى أنت منسلخا عنك ونعتك منفسخا عليك، وحتى ترى أن مطاربك بالتمني معاطبك بالتمادي ومآلفك بالعيان متالفك بالخبر. فإذا بلغت هذا الحد لم يبق بينك وبينك ضد ولا ند)[18].

وهذا النص يعبر عن حقيقة التصوف الباطني الذي ساد أوساط الشعراء والكتاب أي الفنانين الذين امتزجت عندهم الرؤى الشعرية بالاستبصارات العرفانية ونذكر منهم النفري وابن عربي وابن الفارض وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار وغيرهم كثير، وقلنا التصوف الباطني لأن هناك ما يسمى بعلم السلوك وهو أمر يتصل بالأخلاق التي ينبغي أن يكون عليها المؤمن أو المتصوف في علاقته بالله، والعرفان الذي نقصده في هذا المقام هو باطن التجربة الدينية التي تتعدى حكم الظاهر، وضمن هذه التجربة هناك حالة ترق من منزلة إلى منزلة حتى يصل الأمر إلى أعلى المنازل قدرا وفيها تظهر لنا الحقيقة التي يستطيعها الإنسان ومدى ما تكتنزه ذاته من أسرار وألطاف، وخلال الوصف الذي قدمه التوحيدي في نصه الأخير نجد بأن الخبرة الدينية تعاش على مستوى الفرد ولن تكون جماعية على الإطلاق.

لا يسعنا في مقام الحديث عن طبيعة التجربة الدينية من خلال نص التوحيدي في "الإشارات الإلهية" إلا الإشارة إلى خصوصية الموضوع الذي يخضع لكل ضروب التأويلات لأن المسألة متعلقة بنص فني فيه تتجلى اللغة الشعرية خارج إطار الأجناس الأدبية المتعارفة. والدين كتجربة روحية يأخذ بعده الميتافيزيقي من خلال رؤية الإنسان ذاته لله وللكون وللأشياء جميعا، والإنسان كله عالم مليء بالأسرار ولن يتوضح أبدا ما دام قوته الوحيد شيء نسميه "المجهول

والغامض والسري".

الهوامش :

1 – أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق محمد توفيق حسين، دار الآداب، ط. 2، بيروت 1989، ص 376.

2 – طاغور: مسرح وشعر، تعريب يوحنا قمير، دار المشرق، بيروت 1967، ص 149.

3 – محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، مج 2، ص 399.

4 – ابن الدباغ: مشارق أنوار لقلوب ومفاتح أسرار الغيوب، تحقيق هـ. ريتر، دار صادر، بيروت، (د. ت)، ص 119.

5 – مايكل تانر: نيتشه والعبقرية في "العبقرية، تاريخ الفكرة"، ترجمة، محمد عبد الواحد محمد، سلسلة عالم المعرفة، رقم 208، أبريل 1996، ص 184.

6 – أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم بيروت 1981، ص 346.

7 – المصدر نفسه، ص 278 – 279.

8 – عبد الجبار النفري: المواقف والمخاطبات، تحقيق أرثر يوحنا أربري، دار الكتب العلمية، بيروت 1997، ص 39.

9 – أبو نصر السراج الطوسي: اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ضبطه وصححه كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت 2001، ص 184.

10 – أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص 65.

11 – المصدر نفسه، ص 178.

12 – المصدر نفسه، ص 40.

13 – المصدر نفسه، ص 331.

14 – المصدر نفسه، ص 208.

15 – أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص 142.

16 – الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت 1995، ص 169.

17 – انظر، عبد الله الأنصاري الهروي: منازل السائرين، دار الكتب العلمية، بيروت 1988، ص 128.

18 – أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص 141.

التفسير السياسي لشعر عمر بن أبي ربيعة

د. أمل طاهر نصير
جامعة دبي، الإمارات العربية

نال شعر عمر بن أبي ربيعة كثيرا من الاهتمام، فظهرت دراسات عديدة قامت بتفسيره وتحليله، ولكني أعتقد أن موقفه من المرأة ما زال بحاجة إلى مزيد من الدرس، فقد خالف عمر معظم ما وصل إلينا من الموروث الشعري الخاص بالمرأة الحبيبة، والتغزل بها، ومن ثم ما زال السؤال مطروحا عن سبب مخالفة عمر لمن كان قبله، وكثير من معاصريه، وكثيرا ممن جاءوا بعده في حديثه عن المرأة؟!

إن هذه الدراسة لديها فرضية تحاول أن تثبتها من خلال شعر عمر نفسه؛ أي أنها دراسة نصية بالدرجة الأولى، وملخص هذه الفرضية أن كثيرا من شعر عمر في المرأة الذي خالف فيه الموروث الشعري، وجعل من نفسه المعشوق، والنساء عاشقات له متهالكات عليه، وصور فيه مغامراته بزيارته النساء في بيوتهن ليلا خفية عن أهلهن لم يكن من باب الحب الحقيقي للمرأة، أو الإعجاب الحق فيها، وإنما كان من باب الغزل السياسي، أو الغزل الهجائي.

أولا- المشهد السياسي في الحجاز:

بعد اعتلاء معاوية بن أبي سفيان عرش الخلافة بدأت معالم الأحزاب السياسية المعارضة للحكم الأموي تظهر بوضوح، فكان الحزب الزبيري، والحزب الشيعي، والحزب الخارجي، ولعل الحزب الزبيري هو أكثر الأحزاب السياسية تعصبا للحجاز وللحجازيين، فقد أغضبهم نقل السلطة المركزية من الحجاز إلى الشام، والاعتماد على القبائل الشامية اليمانية في الحكم بدلا من الاعتماد على القبائل المضرية عامة، وأهل الحجاز خاصة. قال عمر[1]:

الحين ساق إلى دمشق وما   كانـت دمشـق لأهلنـا بلـدا

ومما زاد في غضب الحجازيين وحنقهم على الأمويين غزوهم لهم في عقر دارهم بقرار أموي، وأيد شامية خاصة في وقعة الحرة التي حدثت في زمن يزيد بن معاوية، والتي أدت إلى حرق الكعبة، وقتل عدد كبير من الحجازيين[2].

إن الأحوال السياسية السابقة أدت إلى أن تطفو الكراهية التي وصلت إلى درجة الحقد في بعض الأحيان على الأمويين على السطح، وقد عبر الشعراء الحجازيون عن هذه الأحوال من خلال شعرهم السياسي بشكل خاص، وتمثل بعضه في ما سمي بالغزل السياسي، ويقصد به هجاء الخصوم السياسيين من خلال التغزل بنسائهم لا لمحبة لهن، ولكن إحراجا لخصومهم، وانتقاما منهم لمواقفهم السياسية، وبسبب ما عملوه فيهم من حرمان سياسي، وغزو لديارهم، وقتل لأهلهم.

لم يكن الغزل السياسي طارئا على هذا العصر، بل كان موجودا منذ العصر الجاهلي[3]، واستمر وجوده في عصر الرسول عليه السلام حيث شبب كعب الأشراف بنساء المسلمين في قصيدته التي رثى بها قتلى بدر، وقد أدى هذا به إلى القتل بأمر من الرسول عليه السلام، وزاد في العصر الأموي حيث تغزل عبد الرحمن بن حسان بن ثابت بنساء الأمويين منهن رملة بنت معاوية، فقال[4]:

رمل هل تذكرين يوم غزال	إذ قطعنا مسيرنا بالتمني
إذ تقولين عمرك الله هل شي	ء وإن جل سوف يسليك عني
أم هل أطمعت منكم يا بن	كما قد أراك أطمعت مني

اشتهر هذا النوع من الغزل، وتطور على يد ابن قيس الرقيات تطورا كبيرا بحيث لم يعد هجاء للخصوم السياسيين حسب، وإنما أصبح وسيلة مهمة من وسائل التعبير عن المواقف السياسية المختلفة كما أنه استخدمه في المدح السياسي مثلما استخدمه في الهجاء السياسي[5]، بل أصبح يدعو شعراء الغزل في العراق لمساندته في هذا المجال، وكأنه يستغيث بهم. قال متغزلا بعاتكة بنت يزيد بن معاوية وزوجة عبد الملك بن مروان[6]:

فمن مبلغ عني خليلي آية	عيينة أعني بالعراق ومالكا
فهل من طبيب بالعراق لعله	يداوي كريما هالكا متهالكا

عيينة ومالك هما ابنان لأسماء بن خارجة، وكانا شاعرين غزليين، ولعل الذي دفع ابن قيس الرقيات إلى الاستنجاد بهما أنهما من العراق مركز المعارضة ضد الدولة الأموية، وأنهما من شعراء الغزل، فلعله أراد من العراق أن تساند الحجاز في حربها ضد الأمويين في مجال الغزل السياسي كما ساندته في الحروب

السياسية والعسكرية الأخرى، كل حسب اختصاصه.

ومن شعراء الحجاز الذين قالوا في الغزل السياسي العرجي الذي شبب بأم محمد بن هشام جيداء، وزوجته جبرة ليفضحه بهما لا لمحبة كانت بينهما. من ذلك قوله في جيداء[7]:

عوجي علينا ربة الهودج	إنك إن لا تفعلي تحرجي
أيسر ما نال محب لدى	بين حبيب قوله: عرج
تقض إليه حاجة أو يقل	هل لي مما بي من مخرج
من حيكم بنتم ولم ينصرم	وجد فؤاد الهائم المنضج

مما سبق نخلص إلى أن الغزل استخدم في التعبير عن المواقف السياسية في الحجاز خاصة، وبالتالي فلا غرابة أن يقوم عمر بن أبي ربيعة باستخدامه أيضا مع ما هو معروف من مكانة أسرته، وأطماعها في مجال السياسة، فقد كان لأسرته مكانة اجتماعية بارزة في الجاهلية، إذ كانت بنو مخزوم إضافة إلى هاشم وأمية أعظم بطون مكة، وأصحاب النفوذ فيها، ويعتقد أن الوليد أخا جده كان يتوقع أن تنزل رسالة الإسلام عليه، ويكون هو النبي المنتظر، فقد ورد عنه قوله: "أينزل على محمد وأترك، وأنا كبير قريش وسيدها"[8]؟ ولكن نزول الوحي على محمد عليه السلام حجمه، وقضى على أحلامه، وأحلام أسرته في هذا المجال، وكان والد عمر يدعى بالعدل؛ أي الذي يعدل قريشا؛ لأنه كان يكسو الكعبة سنة، وقريش تكسوها سنة أخرى[9]، ومع تجدد الاختلاف على السلطة عادت مطامع بعض الأسر الحجازية العريقة إلى الظهور من جديد، وكان معاوية يعي هذه المطامع، فقام بخنقها بوسائل كثيرة معروفة[10].

لقد ذكر فلهاوزن أن بني مخزوم كانوا ينافسون بني أمية التي احتلت مكانهم منذ موقعة بدر[11]. وربما كان هذا السبب في تأييد بني مخزوم للزبيريين الذين قادوا اتجاها قرشيا ينعى على الأمويين استئثارهم بالحكم، سوى الحارث بن خالد، فإنه كان مروانيا[12]. فقد كان عبد الرحمن بن أبي ربيعة شقيق عمر أحد الرؤوس في يوم الحرة مع حامية المدينة يدافع عنها بني أمية، ويردهم مع المحاصرين، فاقتحم عليه أهل الشام، واقتتلوا حتى عاين الموت، لكنه نجا[13]. وكان أخوه الحارث أيضا إلى جانب ابن الزبير، وقد عينه عبد الله بن الزبير عاملا على البصرة، فكان له مركز عظيم هناك، وكان داعما لابن الزبير في حربه مع عبد

الملك بن مروان، كما كانت ابنة عمر أمة الواحد زوجة لمحمد بن مصعب بن الزبير[14].

وإذا كان بعض الحجازيين اختار طريق المواجهة العسكرية في إظهار معارضته للسياسة الأموية كما هو الحال عند الشيعة والزبيريين، فقد اختار غيرهم من المعارضين أو غير الراضين عن سياسة الأمويين وسائل أخرى، منها وسيلة الشعر التي كانت وسيلة رائجة في ذلك الزمان رواجا كبيرا من ذلك التغزل بنسائهم، وقد كان سلاحا موجعا، ودليل ذلك غضب يزيد على عبد الرحمن بن حسان، وهدر عبد الملك بن مروان دم ابن الرقيات، وربما سجن، ومن ثم قتل العرجي في سجنه حسب ما تذكر بعض الأخبار[15]. وبعد هذا كله يمكن القول إن هذا النوع من الغزل كان منتشرا في الحجاز بشكل خاص، ومن ثم فلا غرابة إن قام عمر بن أبي ربيعة بانتهاجه، واتخاذه وسيلة للانتقام من الأمويين، ولكن بطريقة خفية لسببين اثنين: الأول أنه لم تكن هناك مواجهة مباشرة بين عمر بن أبي ربيعة وبين الأمويين تتطلب مواجهة مقابلة في مجال الشعر كما هو الحال مع ابن قيس الرقيات الذي دفع لمجابهة الأمويين بهذا الغزل علنا، وبشكل صريح بعد وقعة الحرة، ومقتل عدد من أفراد أسرته مما قلب حياته رأسا على عقب، وبدأ يهتم بالسياسة ويتصل بزعمائها، وغير نهجه الشعري بحيث انتقل فيه من الغزل الخالص إلى غزل يوظف في سبيل الإعلان عن مواقفه السياسية. والثاني: طبيعة عمر المرفهة المنعمة ربما جعلته يؤثر السلامة، ويكتفي بالرمز إلى كراهيته للأمويين وسياستهم من خلال هذا اللون من الغزل خاصة أنه رأى بأم عينه مصير من يجهر برأيه في كربلاء والحرة وغيرهما من وسائل العذاب والتنكيل. قال عمر[16]:

تقول ابنة البكرين يوم لقيننا	لقد شاب هذا بعدنا وتنكرا
فمثل الذي عانيت شيب لمتي	ومثل الذي أخفي من الحزن أنكرا
فكم فيهم من سيد قد رزئته	وذي شيبة كالبدر أروع أزهرا
أولئك هم قومي وجدك لا أرى	لهم شبها في من على الأرض معشرا

إن موقف عمر في هذا كله "موقف الرجل الذي يرى انتصار خصمه، ثم لا يجد السبيل إلى أن يغالبه هذا النصر، فيستكين يملؤه الغيظ، فيحاول أن يصرف هذا الغيظ في حياة بعيدة عن الجد... حياة فيها مهادنة السلطة مهادنة السليب

العاجز من نحو، وفيها هذه الخصومة الذاتية، وهذا القلق الداخلي الذي يصطرع في نفسه من شرف المكانة، وقصور الواقع من نحو آخر، وهي خصومة لا يفيد معها غير محاولة سلوها، والبعد عنها"[17]. لكن هذا لم يمنعه من الوسائل غير المباشرة حيث يحقق فيها رضى النفس بالانتقام من الأمويين، والسلامة من انتقامهم معا.

ثانيا- ذاتية عمر:

إن من عادة الذين يشعرون بالقهر، أو عدم المقدرة على الانسجام مع الآخر الدفاع عن ذاتهم بوسائل متنوعة منها محاولة إثبات الذات والانتصار لها، وتأكيد وجودها في كل مناسبة، وبكل الوسائل الممكنة، ولعل القهر والحرمان السياسي الذين عانى منهما أهل الحجاز، ومنهم عمر بن أبي ربيعة قد عبر عنه هو الآخر بالدفاع عن الذات، والانتصار لها، ولعل أفضل وسيلة ممكنة في هذا المجال هي الفخر بالنفس والأهل والأجداد، وما كان لهم من مكانة، وقد كان عمر يملك كثيرا من مقومات الفخر بحيث برز شخصا مهما وصالحا للمكانة السياسية التي كان يطمح لها لنفسه أو لأسرته، أو على الأقل تذكير الأمويين بوجوده، ووجود أهل الحجاز عامة، وبني مخزوم خاصة. لقد كان عمر يشعر بذاته بصورة ملحوظة وكبيرة جدا، وذلك في اتجاهين:

أولهما: الفخر بنفسه وبقومه فخرا كبيرا، فهو رجل ماجد الحسب يهتز للمجد كما في قوله[18]:

يا هند عاصي الوشاة في رجل	يهتـز للمجـد ماجـد الحسـب

وهو من أصل كريم. قال[19]:

فـإني مـن قـوم كـريم نجـارهم	لأقدامهم صيغت رووس المنابر

لعل الشطر الثاني من البيت يكشف بصورة كبيرة عن خبايا نفس عمر الطامعة برووس المنابر له ولأسرته.

وهو مغامر، وقوي، وصاحب همة عالية. قال في وصف نفسه في رائيته المشهورة[20]:

رأت رجلا أما إذا الشمس عارضت	فيضـحى وأمـا بالعشـي فيخصـر
أخـا سـفر جـواب أرض تقاذفـت	بــه فلـوات فهـو أشـعث أغبـر

قليـل علـى ظهـر المطيـة ظلـه سوى ما نفى عنه الرداء المحبر

لقد كان عمر ينتقل أحيانا من الغزل إلى الفخر، ولعل هذا يحتاج إلى تعليل إذ لماذا كان عمر يجمع بين الغزل والفخر بنفسه وآبائه وأجداده بهذه الصورة في شعره؟! ولعل فرضية هذا البحث تجيب على هذا السؤال؛ أي ربما يكون من باب الإشارة إلى تحدي الأمويين، والتذكير لهم بنفسه وأسرته، وبالحجاز وأهلها وأسرها العريقة حيث كان يتوقع من الأمويين تذكر ذلك؛ ولما لم يفعلوا فهو يذكرهم بنفسه وبقومه، وبجذور الأمويين وماضيهم الذي تخلوا عنه كما تخلوا عن وطنهم ومسقط رأسهم، ورؤوس أجدادهم.

لقد فسر عبد القادر القط جمع عمر بين الغزل والفخر بقوله: "ولعلنا نلمس في هذا الفخر بالشجاعة والبلاء في الحرب والإشارة إلى البطحاء وبطن مكة ما يمكن أن يكون مواجهة غير صريحة لتلك "السلطة" التي نزحت عن البطحاء، وبطن مكة، وسامت أهلها المهانة والخسف"[21]. إذا لماذا لا يكون غزله أيضا من هذا الباب؟! إنني أعتقد ذلك، فحتى لا يفسر غزله أنه من باب العبث، واللهو والمجون كما كان يوصف في كثير من الأحيان، فإنه يذكر سامعيه خاصة بني أمية بمكانته الاجتماعية، فهو يذكر بهذه المكانة لمن نسيها، أو تناساها. قال في الرائية ذاتها بعد الانتهاء من ذكر مغامرته مع المرأة التي زارها في بيتها خفية في الليل[22]:

وقمـت إلـى عـنس تخـون نيهـا سـرى الليـل حتـى لحمهـا متحسـر
وحبسـي علـى الحاجـات حتـى كأنهـا بقيــة لــوح أو شــجار مؤســر
ومــاء بمومــاة قليــل أنيســه بســابس لـم يحـدث بـه الصـيف
بــه مبتنــى للعنكبــوت كأنــه علـى طـرف الأرجـاء خـام منشـر
وردت ومـا أدري أمـا بعـد مـوردي من الليل أم ما قد مضى منه أكثر

لعل الفخر بالنفس بعد مغامراته النسائية ذو مغزى مهم، إذ لماذا كان عمر يفتخر في هذا الموقف بالذات، وبعد انتهائه من المغامرة مباشرة؟! هل لأنه حقق مراده بالانتقام من خصومه السياسيين بأن اخترق بيوتهم، ووصل إلى نسائهم في عقر دارهم، وهم غافلون، وبيان ما كانت عليه هذه النسوة من رغبة فيه، ورضاها عن كل ما يأتيه من أجل مزيد من تبكيت الخصم وإحراجه؟! أم محاولة من عمر

تأكيد الجانب الآخر من شخصيته، بأنه رجل يملك وجها آخر جادا غير ما يمكن أن تفهم عليه شخصيته من اقتصار على حياة اللهو، ومتابعة النساء، والتغزل بهن، فجاء هذا الفخر، ليؤكد حقيقة شخصيته، وهدفه من هذا الغزل، وهذا اللهو؟! أم للسببين معا؟

لقد لاحظ الدكتور عبد القادر القط شيئا من ذلك في قوله: "ولعلنا نلاحظ أن الشاعر يربط بين الغزل والفخر بما يمكن أن يؤول تأويلا يتضمن تلك المواجهة العامة بين الحجازيين والأمويين في الشام، فيواجه الإعراض والعدوان من "صاحبته" بالفخر بقومه وبلائهم في الحروب"[23].

لقد كان عمر كثير الفخر بقومه، ولا يرى أحدا أفضل منهم سوى الرسول عليه السلام وأهله. قال[24]:

ولنا دعائم قد تناهى أول	في المكرمات جرى عليها المولد
من ذاقها حاشى النبي وأهله	في الأرض غطغطه الخليج المزبد
دع ذا ورح بفناء خود بضة	مما نطقت به وغنى معبد

كثيرا ما كان عمر بن أبي ربيعة يتخلص من الفخر بقوله: (دع ذا)؛ ربما لأنه فخر بلا جدوى بسبب واقع يثير المرارة، ويتجه إلى عالمه الخاص المرأة والغناء؛ ليفخر فخرا واقعيا، وليؤمر هناك، ربما لأنه وجد ضالته فيه.

أما الاتجاه الثاني الذي بدا فيه شعور عمر بذاته بصورة ملحوظة، فقد كان التركيز على إعجاب النساء به إعجابا كبيرا وملفتا لم نعهده عند شاعر آخر سوى ما عرف به امرئ القيس في بعض أشعاره، فالمرأة تحصي الليالي إذا غاب عنها، وهو المعشوق وهي العاشقة، وهو أمر جديد لم نعهده عند الشعراء من قبل، كل ذلك في ظل أساليب جديدة إلى حد كبير من الحوار والقصص، ولا أدري هذا الجديد في شعر عمر إلى أي مدى ساهم السلطان في نشوئه، أو بتعبير آخر ما هو تأثير تشكل الدولة الأموية في نشوء ظاهرة عمر كمعبر عن وضع حاضرتي الحجاز في عصره[25]، قال[26]:

وذات وجد علينا ما تبوح به	تحصي الليالي إذا غبنا لنا عددا
تبكي علينا إذا ما أهلها غفلوا	وتكحل العين من وجد بنا سهدا
حريصة أن تكف الدمع جاهدة	فما رقا دمع عينيها وما جمدا

وهو مصدر سعادتها وسرورها، والمقدم عندها الذي لا يصل إلى منزلته أحد. قال[27]:

ما وافق النفس من شيء تسر — وأعجب العين إلا فوقه عمر
فذاك أنزلها عندي بمنزلة — ما كان يحتلها من قبلها بشر

وهو يبدي تعاليه عليها وتمنعه، فهي تطلب زيارته، وتستحلفه في ذلك بينما هو يتثاقل في تلبية هذه الزيارة. قال[28]:

لقد أرسلت نعم إلينا أن ائتنا — فأحبب بها من مرسل متغضب
فأرسلت أن لا أستطيع فأرسلت — تؤكد أيمان الحبيب المؤنب

ولكن أين عمر من زملائه الشعراء العرب الذين جعلوا المرأة الحبيبة غاية في العفة والوقار والرزانة والتمنع إلى غير ذلك من الصفات، حيث كانت عفة الفتاة وصفاتها المعنوية الغاية الأولى عند الشاعر يدافع عنها دفاعا مستميتا، ويجعل الحرمان غاية حياته في سبيل إثبات ذلك.

ويتساءل أحد الباحثين في شعر الغزل في العصر الأموي كيف يزعمون أن عمر يتغزل بنفسه؟! من يتغزل بمن في هذه النماذج؟ فهي تنطق بوضوح بأن صواحب عمر هن اللواتي يتغزلن به، وهن اللواتي يتحدثن إلى أترابهن عن حبهن له، وتعلقهن به، أو يصرحن له بهذا الحب، وهذا التعلق[29].

هذا صحيح، لكن نحن لم نسمع من صاحبات عمر، وسمعنا فقط من عمر، وليس بالضرورة أن يكون عمر صادقا في هذه الأقوال، فهو من أراد أن تكون المرأة عاشقة له تتغزل به، وسواء كان هذا تعويضا عما خسره في حلبة السياسة، أم تبكيتا لأعدائه الأمويين، وإحراجا لهم بإنطاق نسائهم بالغزل العلني فيه، وملاحقته مع تمنعه عليهن أحيانا، وتجاهله لهن أحيانا أخرى، فإن هذا الشعر قد يزعج الإنسان العادي؟! فكيف بخلفاء بني أمية خاصة مع انتشار هذا الغزل بوساطة المغنين في كل أرجاء الدولة؟!

قال طه حسين في شعر عمر أنه يصور لنا حياة المرأة العربية المترفة في القرن الأول الهجري، ففي غزله نجد المرأة العربية المترفة واضحة جلية الصورة تنفق حياتها في هذه الدعة، والنعمة اللتين على عفتهما وطهارتهما لا تخلوان من لهو ودعابة، ولا من عبث وفكاهة. والمؤرخ الذي يريد أن يدرس الصلة بين الرجال

والنساء في العصر الأموي يجب أن يلتمس ذلك عند عمر بن أبي ربيعة، فسيجد منه في شعر هذا الشاعر كل ما أراد[30].

وقال في موضع آخر: فلها هؤلاء الشبان الأشراف الأغنياء اليائسون وأسرفوا في اللهو، وتعزوا به عن هذه الخيبة التي أصابتهم في الحياة العامة[31].

وتابعه شوقي ضيف في كثير من أفكاره، فقال: "إن غزل عمر يعبر عن تطور جديد في الحياة العربية نستطيع أن ننفذ منه إلى معرفة كثير من المحركات النفسية للمجتمع العربي في مكة والمدينة، وما أصابه من تبدل تحت تأثير الحضارة الجديدة، إذ أتاح لنا بواسطة هذا الحوار المفتوح بين السيدات عن جماله وفتنته أن نتعرف إلى كثير من جوانب الحياة المعاصرة خاصة حياة النساء، وما نلن من حظوظ في الحرية..."[32].

ولا أدري كيف يمكن لعمر أن يكون ممثلا لمجتمع الحجاز؟! صحيح أن المجتمع الحجازي نال قسطا من التحضر، والانفتاح الاجتماعي، وقدرا من تحرر المرأة بحكم ما توافر لبعض أهله من غنى مادي كبير، وكثرة الجواري والرقيق، وشيوع فن الغناء وانتشاره، لكن كل هذا يبقى محدودا جدا، وهو ملحوظ فقط مقارنة مع البيئات الأخرى مثل نجد والعراق، فالأمر ليس كما قد يتوهم من حرية الاختلاط وسهولة العلاقات، والدليل على ذلك شعر عمر نفسه، أليس هو القائل في الرائية نفسها[33]:

إذا زرت نعما لم يزل ذو قرابة	لهـــا كلمـــا لاقيتهـــا يتنمـــر
عزيـــز عليـــه أن ألـــم ببيتهـــا	يسر لي الشحناء والبغض يظهر

فإذا كان هذا موقف قريب الفتاة؟! فكيف سيكون موقف أخيها، أو زوجها؟! ولو كانت هذه الحرية متوافرة كما خيل لبعض الدارسين لما اضطر عمر إلى كل هذا الحذر الذي جعله يمشي مثل مشية الأفعى خوفا وحذرا، ولما اضطر إلى كل هذا التخطيط المسبق والمتقن حتى لا يقع في خطأ يؤدي إلى القبض عليه.

قال كثير عزة لعمر منتقدا شعره "والله لقد قلت، فأحسنت في كثير من شعرك! ولكنك تخطئ الطريق، تشبب بها، ثم تدعها، وتشبب بنفسك أردت أن تنسب بها، فنسبت بنفسك، والله لو وصفت بهذا هرة أهلك لكنت أسأت صفتها، أهكذا يقال للمرأة؟! إنما توصف بالخفر، وأنها مطلوبة ممنعة"[34].

إن نقد كثير هذا يؤكد كثيرا مما ذهبت إليه من أن غزل عمر كان مستهجنا

في عصره، لأنه خالف فيه الموروث الشعري والأخلاقي، وقدسية العلاقة بين الرجل والمرأة كما أرادها الرجل حتى يومنا هذا رغم ما وصلت له المجتمعات الحديثة من تطور في العلاقات، وانفتاح كبير في علاقة الرجل والمرأة، فلا أدري بعد هذا كيف يمكن أن يقال أن قدرا محدودا من الحرية والانفتاح في العلاقات في القرن الأول الهجري قد سمح بكل هذا الانقلاب في الموروث الأخلاقي والاجتماعي والأدبي؟! خاصة مع كون الحجاز مصدر الإسلام الذي ثمن العفة، وفرض الحجاب بأشكاله المختلفة على المرأة في لباسها وعلاقتها بالرجل، ولما يفصل بين مجيء الإسلام، وعمر سوى سنوات قليلة كان ما زال يعيش فيها عدد كبير من الصحابة والتابعين.

أما عبد القادر القط فقد فسر غزل عمر بن أبي ربيعة ومغامراته الليلية مع صاحباته بأنها ذو غاية فنية يقصد بها أن يفلح في رواية تلك الحركة المادية والنفسية للزائر العاشق، والمزورة المشدودة بين الحب والوجل، وذلك الحوار الدرامي القريب أحيانا من لغة الحياة، أو لغة النساء المفصح أحيانا عن كثير من الخلجات النفسية الدقيقة، ولم يكن هم الشاعر أن يصف متعة، أو يتحدث عن شهواته، أو يصف محاسن صاحبته وصفا حسيا[35].

وقال في مكان آخر مفسرا لهو عمر وغزله بأن هذا الحديث عن مغامراته لم يكن حديث شاب مفتون بنفسه نقض تقاليد الغزل في الشعر العربي كما يرى أغلب الدارسين، وإنما كان مثالا لشباب كثيرين يحبون أحيانا حبا صادقا، ويلهون أحيانا ممثلين بذلك طبيعة الحياة في مجتمع حضري[36].

ولكن شكري فيصل ربما كان أقرب إلى الحقيقة في تفسير غزل عمر حيث قال: "إنه نوع من التعويض، وأنه كان صورة للسياسة التي أهملته، وأنه حين فاته أن يكون عبد الملك في الشام، وأن تكون له سيطرته، فلم يفته أن تكون له على هؤلاء النسوة مثل تلك السيطرة، التي يحلم بها"[37].

ومن الدارسين المحدثين أيضا من رأى "أن شعر عمر بن أبي ربيعة يعطينا فرصة كبيرة لنقرأه في المرأة بدلالات متعددة كلها تخدم المعنى السياسي في شعره"[38].

إن هذا الاختلاف في تفسير شعر عمر مرده إلى التغيير الذي أحدثه عمر في طريقة الغزل بالمرأة، ومخالفته لما ألفناه من شعر، وهي ظاهرة بحاجة إلى تفسير، ولعل بعض المحاولات السابقة ألمحت بوجود العامل السياسي، لكنها لم

توله اهتماما كبيرا بحيث بقي هذا التفسير يطل على استحياء دون التوقف عنده توقفا كافيا.

ثالثا- عمر والآخر:

لقد مثل الآخر في شعر عمر ثلاثة عناصر رئيسية هي: أولا: المرأة، وثانيا: من هم حولها من الأهل أو الصديقات، وثالثا: الأعداء، فأما المرأة فقد رأيناها في الأمثلة السابقة المحبة العاشقة لعمر تلاحقه، وتلهث خلفه، وقد تشق ثوبها لأجله... قال(39):

شـاق قلبـي منـزل دثـرا   حـالف الأرواح والمطـرا
شـمألا تـذري إذا لعبـت   عاصـفا أذيالهـا الشـجرا
للتـــي قالـــت لجارتهـــا   ويح قلبي ما دهى عمرا
فــيم أمســـى لا يكلمنـــا   وإذا ناطقتـــــه بســـــرا

لقد تعودنا أن نرى الشاعر العربي هو المحب والعاشق والمسهد، أما صاحبته، فهي العفيفة الرزينة الثقال التي لا تنيل صاحبها شيئا مهما قل.

وهو يقصد إظهار عدم الاكتراث بها. قال(40):

ضربت دوني الحجاب وقالت   فـي خفـاء فمـا عييـت جوابـا
قـد تنكـرت للصـديق وأظهـر   ت لنـا اليـوم هجـرة واجتنابـا

وهي تعرف ذلك. قال(41):

قالـت لجاريـة لهـا قـولي لـه   منـي مقالـة عاتـب لـم يعتـب
ولقد علمت لئن عددت ذنوبه   أن سوف يـزعم أنـه لـم يـذنب
ألمخبري: أنـي أحـب مصـاقبا   داني المحل ونازحا لم يصقب
لو كان بي كلفا كمأ قد قال لم   يجمـع بعـادي عامـدا وتجنبـي

ولا أدري من أين جاء عمر كل هذه الثقة بالنفس التي تصل إلى درجة الغرور بحيث صور لنا هذا التهالك الكبير للمرأة عليه، واللهاث خلفه؟! صحيح أن عمر كان يملك كثيرا من الصفات التي يمكن أن تثير إعجاب بعض النساء به، فقد كان حسن الهيئة، من بيت كريم الأصل، وكان غنيا، لكن النساء اللواتي كان يتغزل بهن لم يكن في أغلبهن أقل منه حسبا ومالا وجمالا، بل تفوق بعضهن

عليه، ومن ثم ما الذي يدعو هذه النسوة إلى مثل هذا التصرفات خاصة مع ما يعرفن عن عبثه، ولعوبيته، واستعلائه.

إن عمر ليستعلي في هذا الحب؛ لأنه فقد الاستعلاء في الحياة، وإنه ليتظاهر بالسيطرة والقوة، ويدعيهما، ويهز السيف ليثأر على حين ينتهي به الأمر في الواقع، أو في الواقع المتخيل إلى أن تكون عباءته مطرف امرأة، وقميصه درعها، ومجنه ثلاث شخوص كاعبان ومعصر كما حاله في قصيدته الرائية[42].

إن ملاحقة النساء لعمر ادعاها في شعره ربما لم تكن من باب التعويض عن الخلافة التي تراه الأحق بها، فهي تريده، وتلاحقه، وهو لا يكترث بها حسب، ولكن ربما كانت مزيدا من التبكيت والهجاء للأمويين بأن نساءهم هن اللواتي يلاحقنه، ويضربن له المواعيد، وهو يتتمنع عليهن، وقد يتجاهلهن، وكأن عمر يعوض بتملكه المرأة، واستعلائه عليها عن ما يلاقيه من استلاب في الحياة العامة، "فقد كانت المرأة شراع عمر الذي أبحر بوساطته في محيط القمع والإزواء، ومن هنا فهم عمر أهمية أن يكون معشوقا لا عاشقا، وأهمية أن يكون أميرا مؤمرا"[43].

ومما يلفت النظر، وقد يؤكد ما ذهبت إليه من أن هذه المرأة ربما كانت من نساء الطبقة الحاكمة أنها تخرج غالبا في موكب ملكي، أو أقرب ما يكون إليه[44].

إن هذه الفتاة كمعظم نساء عمر متميزة في جمالها، وفي مكانتها الاجتماعية، ولكن لا أدري إلى من يعود ضمير(الواو) في قوله: (أبرزوها؟ ثم قالوا تحبها؟)، هل يمكن أن يكون عمر قصد أهل الفتاة وأقرباءها، فإذا كان هذا مراد الشاعر، فهو يؤكد أن الشاعر أراد إحراج خصومه، وتبكيتهم وهجائهم، خاصة مع تأكيد استجابتها له بتشبيهه هذه الاستجابة بتلبية الحجيج، إشارة إلى شدة حبها وخضوعها[45]. وهي من نساء المواكب أيضا[46].

إن كلمة (موكب) تكررت كثيرا بين ثنايا ديوان عمر، نعم إن المواكب كانت منتشرة في الحجاز بين علية القوم، لكن يمكن لهذه الكلمة أن تشير أيضا إلى أن المرأة صاحبة الموكب كانت من نساء الأمويين خاصة مع إشاراته الكثيرة إلى معرفة الفتاة الأكيدة به، والتصريح بأمنيتها بلقائه، بل هذا التأكيد من جانب عمر على التهافت الكبير من قبل المرأة على لقائه مما يشير إلى أن عمر كان يريد فضح رغبات الفتاة، والكشف عن صفات لديها لم تكن مما يطيق الرجال؛ مما يؤكد أن الشاعر كان يريد إحراج خصومه أهل هذه الفتاة التي انتهت إليها فروع قريش

كما قال[47]:

يـا أبنـة الخيـر والسـناء وفـرع المجد والمنصب الرفيـع أثيبـي
فإليـك انتهـت فـروع قـريش بمساعي العلى وطيب النسيب

وهي من بيت ملك. قال[48]:

علق القلب من قريش ثقالا ذات دل نقيـــة الأثـــواب
ربـة للنسـاء فـي بيت ملـك جدها حل ذروة الأحساب

وهو مع كل هذا يستعلي عليها استعلاء كبيرا[49]:

إن أهــوى العبــاد شخصــا وألـــذ العبـــاد نغمـــا ودلا
للتـي بـالبلاط أمست تشكى رمـــدا ليتـــه بعينـــى حـــلا
أرسلت نحوي الرسول لألقا ها فأرسلت عند ذاك بأن لا
لست أسطيع للرسول وأيقنـ ـت يقينـا بلومهـا حـين ولـى
رجعتـــه إلـــي لمـــا أتاهـــا وبأيمانهـــا علـــي تـــألى

فهذه الفتاة إذا قرشية، بل انتهت إليها فروع قريش، وهي من بيت ملك، تسكن بيوت البلاط في الشام، فمن يمكن أن تكون إن لم تكن أموية؟

ومن النساء اللواتي تغزل بهن عمر (أم البنين) وهذا الاسم شائع عند الأمويين، ولعلها زوج الوليد بن عبد الملك، وقد تغزل بها ابن قيس الرقيات في قصيدته المشهورة التي دفعت عبد الملك بن مروان إلى هدر دمه كما سيأتي[50].

ومن النساء اللواتي تغزل بهن عمر فاطمة بنت عبد الملك، فقد ذكرت الأخبار أنه لما قدمت فاطمة بنت عبد الملك بنت مروان مكة جعل عمر بن أبي ربيعة يدور حولها ويقول الشعر، ولا يذكرها باسمها فرقا من الحجاج؛ لأنه كان كتب إليه يتوعده إن ذكرها أو عرض باسمها، فلما قضت حجها، وارتحلت قال قصيدته التي مطلعها[51]:

كدت يوم الرحيل أقضي حياتي ليتنـــي مـت قبـل يـوم الرحيـل

ولكن لماذا يتخوف رجال البلاط الأموي من عمر بالذات حتى يرسلوا بتهديداتهم إليه مسبقا؟! مع أن الحجاز كان فيها عدد كبير من الشعراء معظمهم من شعراء الغزل.

وإلى فاطمة هذه ينسب قول عمر[52]:

أومـت بعينهـا مـن الهـودج لولاك في ذا العام لم أحجج
أنــت إلــى مكــة أخرجتنــي ولـو تركـت الحـج لـم أخـرج

وفيها أو في رملة بنت مروان بن الحكم، وكلتاهما من بني أمية قال[53]:

لعمري لقد نلـت الـذي كنـت أرتجـي وأصبحت لا أخشى الذي كنت أحذر
فلـيس كمثلــي اليــوم كســرى وهرمــز ولا الملــك النعمــان مثلــي وقيصــر

فهو في هذا الشعر يوحي بعقدة الملك التي تمكنت من نفسه بصورة كبيرة، فليس تعداد أسماء هؤلاء الملوك جميعا من العبث، ولعل مقارنة المتعة التي حصلها من علاقته بهذه الفتاة الأموية بما كان يمتلكه هؤلاء الملوك جميعا يكشف عن كثير من خبايا نفس عمر الناقمة على الأمويين، والمتطلعة إلى ما بين أيديهم من ملك.

وهناك قصيدة أخرى مهمة يقال أنه قالها في فاطمة بنت عبد الملك يحذو فيها حذو ابن قيس الرقيات سأرجئ الحديث عنها لحين عقد المقارنة بين الشاعرين.

ومن نساء بني أمية اللواتي تغزل عمر بهن بذكر الاسم صراحة أم الحكم وهي أخت لمروان بن الحكم التي يقول فيها[54]:

صـاح إني شفني طول السقم وصـبا القلـب إلـى أم الحكـم

فإذا صحت هذه الأخبار التي واكبت شعر عمر أو شيء منها، فلعلها تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن عمر أراد الغزل السياسي الذي هو هجاء لخصومه الأمويين.

وقد تكون صاحبة عمر غنية جدا، والغنى ليس بالضرورة أن يجعلها من الأمويين؛ لأن الغنى كان منتشرا خارج بيوت الأمويين خاصة في الحجاز لكنه يمكن أن يكون مؤشرا مساعدا على أنها منهم.

أما بالنسبة للقصة التي ينسجها عمر في علاقاته مع صاحباته فهي متشابهة في كثير من خيوطها العريضة، وحتى تفاصيلها الدقيقة، فهو يقرر زيارة الفتاة في بيتها ليلا، فيخطط لذلك جيدا، ويمتشق سيفه، ويحتاط للأمر بكل وسائل الحيطة

الممكنة، وكأنه داخل لمعركة، وبعد أن تتهيأ الظروف المناسبة، ويأمن على نفسه ممن هم حول الفتاة من أهل وأقارب يدخل على الفتاة خدرها، فتبدي خوفا واستغرابا، وتتكرر هنا عبارة (أردت فضيحتنا)، أو أحد مشتقاتها من قبل الفتاة مما يشير إلى الغرض الباطن الذي ربما قصده الشاعر من وراء هذه الزيارة، وبعد ذلك يوضح الشاعر أن خوفها واستغرابها مصطنعان، وذلك من خلال إبداء رضاها برد التحية، أو ما شابه ذلك كالابتسام، أو على الأقل وقتيان، فسرعان ما يفرخ روعها بعدما تطمئن إلى أن أحدا لم يره وهو داخل عليها – وهذا يؤكد ما ذهبت إليه من قبل من تشدد المجتمع تشددا كبيرا فيما يخص العلاقة بين الرجل والمرأة – وبعدما يقضي معها الليل أو جزءا منه يفاجآن ببزوغ الفجر، وقد بدأ الناس يتأهبون للحياة، فيشعران بالخوف والحرج، ولكن سرعان ما يجدان حلا، وغالبا ما يكون بمشورتها، فيخرج من ورطته سالما معافى، بل بطلا منتصرا، وقد أشفى غليل صدره، وإذا كان هذا اللقاء في الخلاء تحاول هي محو آثارهما بثيابها المرفهة التي تشير إلى أنها من أسرة عريقة[55].

وحسب اعترافات عمر نفسه في شعره لم تكن علاقاته بريئة أبدا، ولا أدري كيف لشوقي ضيف أن يقول: "وهي عنده مغامرات لا تتعدى اللقاء والمتعة بالحديث"[56]. علما بأن مثل هذه المغامرات غير البريئة يعج به ديوانه. وقد تابع كثير من الدارسين قول شوقي ضيف في هذا القول، فأشار بعضهم إلى أن ما قيل عن عمر في هذا المجال هو نتيجة للخلط بين شعر عمر والأسمار الواردة في حياته[57]. وهذا الكلام غير دقيق؛ لأن شعر عمر يوضح ذلك وليست أسماره فقط.

أما الطرف الثالث من الآخر في شعر عمر، فهم الأعداء، وهؤلاء جزء مهم تعامل معه الشاعر في شعره بصورة مهمة وملحوظة، بحيث كرر هذه الكلمة كثيرا، وهم غالبا ما كانوا من أهل الفتاة. قال[58]:

قالت لجارتها عشاء إذ رأت ... نـزه المكـان وغيبـة الأعـداء

وقد كان بينه وبين أهلها ثأر، وقد حان وقت الأخذ به، والانتقام منهم. كما قال[59]:

فلمـا رأت مـن قـد تنبـه مـنهم ... وأيقاظهم قالت أشر كيف تأمر
فقلــت: أبــاديهم فإمــا أفــوتهم ... وإمـا ينـال السـيف ثـأرا فيثـأر

الثأر من ماذا؟ ولماذا؟ إن عمر لم يفصح عن سر هذا العداء بينه وبين أهل

الفتاة لكن يمكن لي أن أفهمه في ظل ما سبق بأنه العداء بين أهل الحجاز والأمويين خاصة وأننا لا نعرف للشاعر أعداء غيرهم.

وقد يأتي الاعتراف على لسان المرأة بأن أهلها أعداء الشاعر. قال[60]:

ألــم تــر أنــك مستشـــهد	وأن عـدوك حـولي كثيـر
فإن جئت فأت على بغلة	فليس يؤاتي الخفاء البعير

إن مثل هذا الأسلوب كان لدى ابن قيس الرقيات، فقد كان يجعل الفتاة الأموية التي يتغزل بها هي التي تعترف بأخطاء أهلها من بني أمية بحق الشاعر وأهله، وأنها ترغب بمساعدته[61].

وقد ترسل المرأة له رسولا تحذره من أهلها. قال[62]:

دســت إلــي رســولا لا تكــن فرقــا	واحذر وقيت وأمر الحازم الحذر
إني سمعت رجالا من ذوي رحمي	هم العدو بظهر الغيب قد نذروا
أن يقتلــوك وقــاك القتــل قــادره	والله جــارك ممــا أجمــع النفــر

فالمرأة في شعره غالبا ما كانت بنت عدوه أو زوجته خاصة في قصصه الغرامية، ولكن لماذا يكون أهلها أعداء له، وقد رأينا معاصريه يمدحون أهل صاحباتهم، ويفتخرون بهم بأنهم من أصل عريق؛ لأن هذا مدح لصاحباتهم[63]، أو على الأقل لا يأتون على ذكرهم.

وصاحبة عمر لا تكتفي بالتعاطف معه، والرغبة بمساعدته حسب، ولكنها تكثر من الدعاء له، والحرص على إرضائه، وتفديه بكل ما هو عزيز وغال، ولعل هذا كله يصب في الهدف من وراء غزله، ويؤكد فكرة الاستعلاء عنده التي دعت هي وغيرها من الظواهر المشابهة في غزله عددا من الدارسين إلى وصفه بالنرجسية إذ رآه جبرائيل جبور نوعا من الفتنة بالنفس، معللا ذلك بما يكاد يشبه النرجسية وعقدة أوديب. وهو على أية حال تفسير معقول يتناسب مع طبيعة علاقة عمر بالمرأة، واستعلائه الكبير في هذه العلاقة، لكن التفسير السياسي يبقى أقرب إلى طبيعة العصر، وحال الشعر فيه؛ لأن عمر إن أردنا الدقة ليس ببعيد عن السياسة، ولكنه أشد الاتصال بها؛ لأنه كان أثرا لها في هذه الصورة السلبية كما كان شعراء الشام أثرا لها في الصورة الايجابية... إن غزل عمر في كثير منه هو انعكاس آخر للحياة السياسة، فليس عمر إذا من الذين انقطعوا عن السياسة بمعنى

أنهم لم يفكروا فيها، ولكنه متصل بها أشد الاتصال من حيث أراد أن ينقطع عنها، ومتأثر بها من حيث أنه أراد أن ينجو من أثرها، وخاضع لها، ولكنه لم يكن خضوع الانقياد، وإنما هو خضوع الذي أفلت منها من نحو، واستجاب لإيحائها من نحو آخر (64).

وبعد فإن قارئ غزل عمر بن أبي ربيعة يمكن أن يفهمه بالطريقة التي تناقلها عدد من الدارسين في إطار ما شاع عنه من حب اللهو، وانفتاح العلاقة بين الرجل والمرأة في الحجاز، وانتشار فن الغناء، فكان خياره هذا النوع من الغزل الذي يتناسب مع شخصيته، ومع المرحلة الجديدة في العصر الأموي مع التحفظ على قدر كبير من المبالغات التي قيلت عن حرية المرأة الحجازية، وحرية العلاقات، ويمكن قراءته في باب النرجسية بسبب ما يملك من صفات جسدية واجتماعية، مما أوجد عنده غرورا كبيرا، وإعجابا بالنفس مبالغا فيه كما أشار عدد آخر من الدارسين، كما يمكن قراءته قراءة سياسية، ولعلها أنسب القراءات لطبيعة العصر، فقد كان عمر بن أبي ربيعة كارها للأمويين وسياستهم، فأراد النيل منهم بوساطة التغزل بنسائهم بما يسمى بالغزل السياسي الذي يقصد به هجاء الخصوم السياسيين وغيظهم، وذلك بالتشبيب بنسائهم، وقد شاع هذا الغزل وانتشر في الحجاز في هذا الزمن، إلا أنه لم يكن واضحا مثل وضوح ابن قيس الرقيات، ربما تقية من عقاب الأمويين، أو لأن العداوة لم تصل إلى ما وصلت بين الأمويين وبين ابن قيس حيث قتل عدد من أفراد أسرته في وقعة الحرة التي حدثت في زمن يزيد بن معاوية.

ومما يؤكد هذا الرأي شواهد كثيرة من شعر عمر نفسه كالجمع بين الفخر بالأهل والجدود والغزل، وبيان ما حل بهم من قتل على أيدي الأمويين، والإشارة إلى تفرق قريش محملا الأمويين ذلك من خلال تركهم لديارهم، وعدائهم لأهل الحجاز، ثم مظاهر كثيرة في غزله تشي بهذا التفسير، منها: القصة الغرامية التي تكررت في شعره، بما فيها من عناصر مثل طريقة دخوله إلى بيت صاحبته، وكأنه داخل لمعركة، واتخاذه كل وسائل الحيطة والحذر، وامتشاق السيف، ومساعدة الصديق المخلص، ورضى الفتاة بهذه الزيارة رغم عنصر المفاجأة، وخوف الفضيحة، وانتهاء القصة بخروجه منتصرا وكأنه قد حقق غايته ومراده.

إن هذا التفسير لا يمنع من القول بأن عمر كان لاهيا، وأن المرأة الحجازية قد نالت قسطا من الحرية لم تتوافر لغيرها من النساء في بيئات الشعر الأموي

الأخرى مما دفعها للهو أحيانا، ولعل الظروف السياسية السائدة آنذاك هي التي دفعت نساء الحجاز ورجالها إلى هذا اللهو في إطار الهروب ونسيان ما أصاب الحجاز وأسرها من قتل واضطهاد، لكن هذا كله لم يصل إلى الحد الذي قال به دارسو شعر عمر من ما يمكن أن يسمح بهذه المغامرات العاطفية سواء كانت من باب الحقيقة أم الخيال، ومن ثم، فلعل تفسير غزل عمر في إطار الغزل السياسي هو الأقرب لطبيعة العصر.

الهوامش:

1 – عمر بن أبي ربيعة: شرح ديوانه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، (د. ت)، ص 328.

2 – أبو جعفر بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، دار الفكر، دمشق 1979، انظر أحداث سنة 63 هـ، ج 7، ص 10 وما بعدها.

3 – ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة 1974، ج 1، ص 89. وانظر، حسان بن ثابت: ديوانه، تحقيق وليد عرفات، طباعة أمناء سلسلة جب التذكارية، لندن 1971، ج 1، ص 239. وكذلك، ابن قيس الخطيم: ديوانه، تحقيق ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت 1978، ص 66.

4 – أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب، القاهرة 1963، ج 15، ص 106.

5 – إبراهيم عبد الرحمن: عبيد الله بن قيس الرقيات، حياته وشعره، 1970، ص 172 وما بعدها.

6 – انظر، ابن قيس الرقيات: ديوانه، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت 1970، ص 128– 129.

7 – العرجي: ديوانه، شرح وتحقيق خضر الطائي ورشيد العبيدي، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر، بغداد 1956، ص 17.

8 – ابن عبد ربه: العقد، المطبعة الأميرية، القاهرة 1293 هـ، ج 2 ، ص 25.

9 – أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج 1، ص 64.

10 – انظر تاريخ الطبري: ج 5، أحداث سنة 46، ص 128.

11 – يوليوس فلهوزن: تاريخ الدولة العربية، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، لجنة التأليف والنشر، القاهرة 1958، ص 39.

12 – أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج 3، ص 33.

13 – جبرائيل جبور: عمر بن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت 1971، ج 2، ص 21.

14 – أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج 1، ص 409.

15 – المصدر نفسه، ج 1، ص 409، وانظر كذلك، وليم نقولا شقير: العرجي وشعر الغزل في

العصر الأموي، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1986، ص 416 وما بعدها.
16 – عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 394 – 395.
17 – انظر، شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت 1986، ص 356.
18 – عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 433.
19 – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، دار صعب، بيروت 1980، ج 1، ص 122.
20 – عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 94.
21 – انظر، عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، بيروت 1987، ص 227.
22 – عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 101 – 102.
23 – عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، ص 228.
24 – انظر ديوانه، ص 491.
25 – انظر، عبد المجيد زراقط: الشعر الأموي بين الفن والسلطان، دار الباحث، بيروت 1983، ص 202.
26 – عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 319.
27 – المصدر نفسه، ص 119 – 120.
28 – المصدر نفسه، ص 426.
29 – وليم نقولا شقير: العرجي وشعر الغزل في العصر الأموي، ص 734.
30 – طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة 1976، ج 1، ص 296.
31 – المصدر نفسه، ص 184.
32 – انظر، شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة 1959، ص 234.
33 – عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 93.
34 – عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ج 3، ص 361.
35 – عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، ص 173 وما بعدها.
36 – المصدر نفسه، ص 159.
37 – شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 404.
38 – انظر، محمد بن حسن الزير: الحياة والموت في الشعر الأموي، دار أمية، الرياض 1989، ص 526.
39 – عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 161.
40 – المصدر نفسه، ص 412.
41 – المصدر نفسه، ص 441 – 442.
42 – انظر ديوانه، ص 100.

43 – عبد المجيد زراقط: الشعر الأموي بين الفن والسلطان، ص 226.
44 – عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 430 – 431.
45 – المصدر نفسه، ص 319.
46 – المصدر نفسه، ص 468.
47 – المصدر نفسه، ص 429.
48 – المصدر نفسه، ص 416.
49 – المصدر نفسه، ص 364.
50 – انظر ديوان ابن قيس الرقيات، ص 122.
51 – عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 337.
52 – المصدر نفسه، ص 487.
53 – المصدر نفسه، ص 494.
54 – المصدر نفسه، ص 205.
55 – المصدر نفسه، ص 114 – 116.
56 – شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، ص 354.
57 – عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، ص 174 – 192.
58 – عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 467.
59 – المصدر نفسه، ص 99.
60 – المصدر نفسه، ص 131.
61 – انظر ديوان ابن قيس الرقيات، ص 129.
62 – عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 113.
63 – انظر، ديوان معن بن أوس، تحقيق نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن، وزارة الثقافة، بغداد 1977، ص 28 و40. انظر، كذلك، ديوان العرجي، ص 51 – 52. وديوان المتوكل الليثي، ص 174.
64 – شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 357 – 358.

الغناء العربي أداء وضوابط

د. عبد القادر سلاّمي
جامعة تلمسان، الجزائر

ترمي هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على الغناء العربي بما يكفل الوقوف على أصوله وأنواعه والقواعد الضابطة له، بما يمثل خطوة رائدة قام بها الأسلاف.

أصل الغناء وأنواعه:

حين تعرضت المصادر العربية للحديث عن الغناء العربي منذ بداياته الأولى سارت في ثلاث مراحل، عرضت في المرحلة الأولى لأصل الغناء وأول أنواعه، وعرضت في المرحلة الثانية لأول من غنى من الرجال والنساء، ثم عرضت في المرحلة الثالثة لأول من اخترع آلات الموسيقى.

فأما أصل الغناء وأول أنواعه، فقد نقل المسعودي (ت 346 هـ) عن ابن خرداذبة أن: "الحداء في العرب كان قبل الغناء... وأن الحداء أول السماع والترجيع في العرب، ثم اشتق الغناء من الحداء"، ثم يذكر أن غناء العرب كان النصب(1)، وأنه كان "ثلاثة أجناس: الركباني والسناد الثقيل والهزج الخفيف"(2).

ولكن ابن رشيق يختلف معه في الرأي، فيذهب إلى أن النصب هو غناء الركبان والفتيان "ومنه كان أصل الحداء كل"(3)، وبذلك يجعل الحداء فرعا مشتقا من النصب، لا أصلا له، كما ذكر ابن خرداذبة.

وإذا كان المسعودي فيما نقله عن ابن خرداذبة يقرر أولية الحداء، وإذا كان ابن رشيق في العمدة يقرر أولية النصب، فإن ابن خلدون يذكر في مقدمته ما يفهم من أن الضربين نوع واحد، وأنهما يرجعان إلى زمن واحد من حيث النشأة، فيقول: "وأما العرب فكان لهم أولا فن الشعر... ثم تغنى الحداة منهم في حداء إبلهم، والفتيان في فضاء خلواتهم فرجعوا الأصوات وترنموا وكانوا يسمون الترنم إذا كان بالشعر غناء"(4).

وهكذا نجد أن ابن خرداذبة بعد أن يجعل الحداء أصلا يعود فيذكر أن الركباني نوع من أنواع النصب، وأن ابن رشيق بعد أن يجعل النصب أصلا يعود فيعرف النصب بأنه غناء الركبان والفتيان، وأن ابن خلدون يجعل غناء الحداة

والفتيان في فضاء خلواتهم ضربا واحدا.
والظاهر أن النصب والحداء ضربان متقاربان يكاد تقاربهما يوحد ما بينهما، فيجعل هذا الخلاف بين الروايات تباينا ظاهريا لا يعدو الاختلاف في اللفظ والتسمية، فقد ذكرت المعاجم العربية أن النصب غناء للعرب يشبه الحداء إلا أنه أرق منه[5].

ولا يكاد المرء يخرج بمميز يفرق معالمهما أن تختلط، ولكنه يحس مع ذلك أن النصب والحداء قد يعنى بهما ضرب واحد من الغناء، أو ضربان متقاربان أشد القرب، تفرع أحدهما عن الآخر وتطور يسيرا يجعله أرق وأعذب، ولعلنا لا نغلو إذا لمحنا فيما تقدم أن النصب قنطرة تتوسط الحداء والغناء اجتازها الغناء العربي في انتقاله من الحداء الساذج الغليظ إلى الغناء الفني المصنوع.

وربما كان في النص الآتي سند لدعوانا هذه: "فقد روى نائل مولى عثمان بن عفان أنه خرج في ركب مع عمر وعثمان وابن عباس، وكان مع نائل رهط من الشبان فيهم رباح بن المغترف الذي كان يحدو ويجيد الغناء والحداء، فسألوه ذات ليلة أن يحدو لهم، فأبى وقال مستنكرا: مع عمر! فقالوا: أحد فإن نهاك فانته، فحدا حتى إذا كان السحر قال له عمر: كف هذه ساعة ذكر، ثم كانت الليلة الثانية فسألوه أن ينصب لهم نصب العرب فأبى وأعاد استنكاره بالأمس قائلا: مع عمر!... قالوا له كما قالوا بالأمس: انصب فإن نهاك فانته، فنصب لهم نصب العرب حتى إذا كان السحر قال له عمر: كف هذه ساعة ذكر، ثم كانت الليلة الثالثة فسألوه أن يغنيهم غناء القيان، فما هو إلا أن رفع عقيرته بغنائهن حتى نهاه وقال له: كف فإن هذا ينفر القلوب[6].

ولعل ابن رشيق حينما قرر أن النصب سابق للغناء وأصل له غلب الدلالة اللغوية للكلمة على الدلالة الاصطلاحية، فالمادة اللغوية في أصلها لا تعني أكثر من الرفع والإعلاء، ومن هنا كان النصب هو رفع الصوت، ويكون بهذا المعنى اللغوي الأول سابقا للحداء، ولكننا نعلم من الروايات التي تقدمت أن هذا المعنى اللغوي اكتسى ضلالا جديدة واصطبغ بألوان مستحدثة جعلته مصطلحا فنيا لضرب خاص من الألحان أرق من الحداء، كما ذكرت المعاجم، ومشتق منه متطور عنه، كما نقل المسعودي.

وقد عانى الأدفوي (كمال الدين أبو الفضل جعفر بن ثعلب الأدفوي) (ت 748 هـ) من غموض هذين الضربين واختلافهما ما عنينا، فهو ينقل عن أبي

العباس القرطبي المالكي (ت 626 هـ) أنه ذكر أن الغناء على ضربين: ضرب جرت به العادة أن يستعمل عند مجادلة الأعمال وحمل الأثقال وقطع المفاوز لينشط به كحداء العرب... ثم ينقل عن ابن عبد البر أنه قال في التمهيد عند الكلام على قول عائشة رضي الله عنها: "فكان بلال إذا رفعت عنه الحمى يرفع عقيرته"، إذن اسم الغناء يشمل غناء الركباني، وهو رفع الصوت بالشعر كالتغني به ترنما، وغناء النصب والحداء، وهذه الأوجه لا خلاف في جوازها بين العلماء، ثم يقابل الأدفوي بين الكلامين ويقول: إن كلام ابن عبد البر يقتضي أن النصب غير الركباني لأنه قال: هذه الأوجه، فأتى بصيغة الجمع، وكلام القرطبي يقتضي أن النصب هو الركباني، فإنه قال: غناء العرب النصب وهو صوت فيه تمطيط، ثم ذكر الأدفوي أقوال الآخرين يرون أن النصب هو الركباني[7].

وأيا كان الأمر فإن هذه النظرة لنشأة الغناء كانت نظرة قريبة سطحية لم يكن فيها من العمق ما يجعلها تسبر غور المسألة فتغوص إلى جذورها وترجع الفروع إلى أصلها الأولى، وسنرى أن الحداء والنصب وسائر أنواع الغناء التي ذكرها القدامى من العرب إنما هي فروع مستحدثة قريبة العهد، وأن لها أصلا يغوص في أعماق القدم.

أول من غنى من الرجال والنساء:

لما كان الحداء – على رأيهم – أصل الغناء كان من الطبيعي أن يكون غناء أول من غنى حداء، قال ابن رشيق (ت 463 هـ): "إن أول من أخذ في ترجيعه الحداء: مضر بن نزار، فإنه سقط عن جمل فانكسرت يده فحملوه وهو يقول: وايداه وايداه، وكان أحسن خلق الله جرما وصوتا، فأصغت الإبل إليه وجدت في السير". فجعلت العرب مثالا لقوله "ها يداه، ها يداه" يحدون به الإبل[8].

ويوافقه في ذلك المسعودي وغيره، ويرون لتأييد هذا الرأي حديثا عن الرسول (صلى الله عليه وسلم)، على أننا نجد بجانب هذا مصدرا يذكر لنا أسماء أول من غنى في الجاهلية من الرجال، فيذكر لنا ابن الطحان أن الروايات والرواة قد: "اتفقت على أن أول من غنى في الجاهلية "جنجور"، وقيل "علس ذو جدن"، وبعدهما علقمة الفحل وجذيمة بن سعد وهو المطلق وربيعة بن حرام[9].

وأما أول من غنى من النساء، فلا نجد عليها الاختلاف، فالمسعودي وابن عبد ربه وابن الطحان وغيرهم يقررون أن أول من غنى من النساء هما "الجرادتان"،

وكانتا قينتين لمعاوية بن بكر على عهد عاد[10]. وقد أجمعت المصادر التي بين أيدينا على أن أقدم القيان اللائي عرفتهن الجزيرة العربية هما قينتان عرفتا بجرادتي عاد، واتفقت تلك الروايات على سرد قصة واحدة تتكرر فيها جميعا، نختار منها رواية ابن جرير الطبري قال: "فلما نزل وفد عاد على معاوية بن بكر أقاموا عنده شهرا يشربون الخمر وتغنيهم الجرادتان، قينتان لمعاوية بن بكر، وكان مسيرهم شهرا ومقامهم شهرا، فلما رأى معاوية بن بكر طول مقامهم، وقد بعثهم قومهم يتغوثون بهم من البلاء الذي أصابهم، شق ذلك عليه فقال: تلك أخوالي وأصهاري وهؤلاء مقيمون عندي وهم صيفي نازلون علي، والله ما أدري كيف أصنع بهم؟ أستحي أن آمرهم بالخروج إلى ما بعثوا إليه، فيظنوا أنه ضيق مني بمقامهم عندي، وقد هلك من وراءهم من قومهم جهدا وعطشا. فشكا ذلك من أمرهم إلى قينتيه الجرادتين، فقالتا: قل شعرا نغنيهم به لا يدرون من قاله، لعل ذلك أن يحركهم، فقال معاوية بن بكر، حين أشارتا عليه بذلك:

ألا يا قيل ويحك قم فهينم	لعل الله يسقين غماما
فيسقي أرض عاد إن عادا	قد أمسوا لا يبينون الكلاما
من العطش الشديد فليس يرجى	به الشيخ الكبير ولا الغلاما
وقد كانت نساؤهم بخير	فقد أمست نساؤهم عيامى
وإن الوحش تأتيهم جهازا	ولا تخشى لعادي سهاما
وأنتم هاهنا فما اشتهيتم	نهاركم لليلكم التماما
فقبح وفدكم من وفد قوم	ولا لقوا التحية والسلاما

فلما قال معاوية ذلك الشعر، غنتهم به الجرادتان، فلما سمع القوم ما غنتا به قال بعضهم لبعض: يا قوم إنما بعثكم قومكم يتغوثون بكم من هذا البلاء الذي نزل بهم، وقد أبطأتم عليهم، فادخلوا هذا الحرم فاستسقوا لقومكم"[11].

غير أنه بعد هذا الاتفاق في جميع المظان على أن أقدم من غنى من العرب هما هاتان القينتان، وعلى ذكر قصة واحدة عنهما بعد هذا الاتفاق اختلاف كبير في اسميهما. فالطبري في تاريخه وابن خلدون لا يذكران لهما اسما، ولكن الطبري في تفسيره[12] يذكر أن اسم إحداهما "وردة" والأخرى "جرادة" فقيل جرادتان، على التغليب، وقد ذكر ابن الطحان الموسيقي أن اسماهما: بعاد وثماد وأنهما كانتا في زمان عاد الكبرى. وهكذا نرى أن اسم إحدى القينتين، وردة أو بعاد أو قعاد أو نفاد،

والأخرى: جرادة أو ثماد أو تعاد[13].

ابن خرداذبة وتفسيره لمصطلاحات الغناء وقواعده:

سأل المعتمد على الله الخليفة العباسي ابن خرداذبة وكان من أشهر علماء عصره في تاريخ الغناء عن منزلة الإيقاع من الغناء وأنواع الطرق وفنون الغناء فأجابه: "قد قال في ذلك يا أمير المؤمنين من تقدم إن منزلة الإيقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر، وقد أوضحوا الإيقاع ووسموه بسمات، ولقبوه بألقاب، وهو أربعة أجناس: ثقيل الأول وخفيفه، وثقيل الثاني وخفيفه، والرمل الأول وخفيفه، والهزج وخفيفه. والإيقاع هو الوزن، ومعنى أوقع: وزن، ولم يوقع حرج من الوزن والخروج: إبطاء عن الوزن أو سرعة، فالثقيل الأول نقرة: ثلاثة ثلاثة: اثنتان ثقيلتان بطيئتان ثم نقرة واحدة، وخفيف ثقيل الثاني نقرة: اثنتان متواليتان وواحدة بطيئة واثنتان مردودتان، وخفيف الرمل نقرة: اثنتان مزدوجتان، وبين كل زوج وقفة، والهزج نقرة: واحدة واحدة متساويتان ممسكة، وخفيف الهزج نقرة: واحدة واحدة متساويتان في نسق واحد أخف قدرا من الهزج. والطرائق ثمان: الثقيلان: الأول والثاني وخفيفهما، وخفيف الثقيل منها يسمى بالماخوري وإنما يسمى بذلك لأن إبراهيم بن ميمون المولى، وكان من أبناء فارس وسكن الموصل، كان كثير الغناء من هذه المواخير بهذه الطريقة. والرمل وخفيفه ويتفرع من كل واحد من هذه الطرائق: مرموم ومطلق، ويختلف مواقع الاصطلاح فيها فيحدث لها ألقابا تميزها كالمحصور والمحبول والمخثوث والمخدوع والأرواح.

العود عند أكثر الأمم وجل الحكماء يوناني، صنعه أصحاب الهندسة على هيئة طبائع الإنسان، فإن اعتدلت أوتاره على الأقدار الشريفة جانس الطبائع فأطرب والطرب رد النفس إلى الحال الطبيعية دفعة، وكل وتر مثل الذي يليه، ومثل ثلثته، والرسان الذي يلي الأنف موضوع على خط التسع من جملة الوتر.

فهذه يا أمير المؤمنين جوامع في صيغة الإيقاع ومنتهى حدوده، ففرح المعتمد في هذا اليوم وخلع على ابن خرداذبة من حصره من ندمائه وفضله عليهم وكان يوم لهو وسرور"[14].

الهوامش:

1 – النصب: ضرب من الغناء أرق من الحداء.

2 – المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، سلسلة

الأنيس، الجزائر 1998، ج 2، ص 353.

3 – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد قزقزان، دار المعرفة، بيروت 1988، ج 2، ص 241 – 242.

4 – ابن خلدون: المقدمة، دار الجيل، بيروت، (د. ت)، ص 400 – 405.

5 – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط. 3، بيروت 1994، ج 1، ص 762.

6 – ناصر الدين الأسد: القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط. 2، 1968، ص 97.

7 – المرجع نفسه، ص 98.

8 – ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 2، ص 241 – 242.

9 – ابن الطحان: حاوي الفنون وسلوة المحزون، مخطوط بدار الكتب المصرية للفنون الجميلة، ص 17.

10 – هو عاد بن عوص بن إرم بن سام بن نوح، كان رجلا جبارا عظيم الخلقة، وكان يعبد القمر، وذكروا أنه رأى من صلبه أربعة آلاف ولد، وأنه تزوج ألف امرأة وكانت بلاده ملتصقة باليمن وهي بلاد الأحقاف. ينظر المسعودي: مروج الذهب، ج 2، ص 14.

11 – الطبري: تاريخ الأمم والملوك، دار صادر، بيروت 2003، ج 1، ص 234 – 236.

12 – المصدر نفسه، ج 1، ص 237 – 238.

13 – نفسه.

14 – المسعودي: مروج الذهب، ج 2، ص 358.

الوعي بالآخر
رحلة باريس لفرنسيس المراش نموذجا

د. نضال محمد فتحي الشمالي
جامعة البلقاء عمان، الأردن

تستغرق الدراسة في تفكير محتدم حول فكرة سوق لها أحد الباحثين الجادين – عبد الله إبراهيم – في موضوعة التواصل الحضاري مؤداها أن "المسار الخاص بتطور الثقافة العربية الحديثة صورة شديدة التعقيد والالتباس، صورة تتقاطع فيها التصورات والرؤى والمناهج والمفاهيم والمرجعيات، ولا يأخذ هذا التقاطع شكل تفاعل وحوار، إنما يتمثل لمعادلة الإقصاء والاستبعاد من جهة، والاستحواذ السلبي والتنكر والتخفي من جهة ثانية. وهذا التعارض الذي يتحكم بالأنساق الثقافية أفضى إلى نتيجة خطيرة؛ وهي: أن الثقافة العربية الحديثة أصبحت ثقافة (مطابقة) وليس ثقافة (اختلاف)"[1]، وهذه إشكالية يستهل بها عبد الله إبراهيم كتابه ليعلن النتيجة قبل الإجراء، ليلغي بذلك فكرة التواصل الحضاري للأدب بوصفه مكونا أساسيا من مكونات الثقافة للأمة لصالح فكرة الانسياق والتبعية والمطابقة، فهل مؤدى الثقافة العربية في عصر النهضة وما تلا عصر النهضة هو فكرة المطابقة.

إن نظرة عجلى نحو المنجز الأدبي الثقافي للأمة العربية إبان عصر النهضة ليكشف قطارا طويلا من المحاولات الثقافية والأدبية سعت لتحديد موقفنا الثقافي من الآخر؛ أكان تحديد المكتشف أم تحديد المقارن أم تحديد التابع. وقد "كان المثقفون العرب، على الخصوص الذين درسوا في الغرب يردون جلهم إن لم يكن كلهم، على اختلاف اتجاهاتهم السياسية، التفاهم مع الغرب لاعتقادهم أنه بموقعه الجغرافي والحضاري والتاريخي منا، صنونا أو الآخر محاورنا الطبيعي، وإن علينا أن نأخذ عنه بشكل أو بآخر، ما يسعفنا في نهضتنا"[2]، إن مسألة التواصل الحضاري من خلال الأدب مسألة قديمة ضاربة في عمق نهضتنا الأولى أكان تواصلا مع الأدب الفارسي أم الأدب اليوناني، لكنها كانت محكومة بعلاقة المتفوق الذي اختار شكل التواصل وطريقته، المحكوم بمبادئ سامية ينطلق من هديها، لكن هذه العلاقة في العصر الحديث، ما بعد خروج نابليون من مصر عام

(1801 م) ما عادت محكومة إلي تلك المبادئ السامية النيرة وفكرة الريادة المطلقة، بل باتت محكومة بفعل المستيقظ الغافل الذي فقد صوبه لقرون خلت.

لقد اتخذت علاقتنا مع الآخر (الغرب) مناحي شتى وأشكالا متعددة ووجوها مختلفة في إطار من الصراع والتفاعل[3]، ولم تقف هذه العلاقة عند "حد الانبهار به وبمنجزاته العلمية والإنسانية وتطوره المادي والثقافي، ولم تقف عند حد التبعية، واستلاب الشخصية العربية من موروثها الحضاري ومقوماتها الإنسانية؛ لتتشيأ بمعايير الآخر وقيمه وأشكال حضارته، بل تعدتها إلى علاقة من نوع آخر، قوامها الوقوف على أشكال حضارة الآخر، ورؤية إنسانه على الطبيعة، فلم يَعُد العربي يثق بما تنقله الصحف، وما تحمله وسائل الإعلام عن الغرب ومنجزاته وقوته، وبخاصة في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وقد اتخذ هذا الوقوف طرقا متعددة أهمها الرحلة إلى بلاد الغرب، وتسجيل رؤيته وحواراته ومواقفه في أعمال روائية"[4]. وقد ظهرت بواكير مثل هذا التفاعل بعد عودة أول بعثة دراسية أوفدها محمد علي باشا إلى باريس، ومنذ ذلك اليوم أضحى الغرب حاضرا في أغلب الكتابات العربية مبهورا بمقدراته المدنية منفلتا باتجاه حضارته متفيئا ظلالها ومنجزاتها، والمتفائل يقول إن رؤية الكتاب العرب تجاوزت مسألة التأثر والتأثير "بل تعدتها إلى إقامة الحوار بين الحضارتين العربية والغربية. ولكل منظوره يدافع به عن مكونات حضارته ومعطياتها الروحية والمادية"[5].

إن حاجة النهضويين العرب لملأ فراغهم الحضاري آنذاك كانت ملحة إلى حد كبير، فوجدوا في طرح فكرة التلاقي الحضاري بديلا لواقعهم الثقافي المبتور عن الحضارة العربية في شكلها التراثي، فكان لابد من رفد واقعهم بمرجعيات ثقافية يمكن التعويل عليها، فماجت المصطلحات الواصفة لهذه الحقبة، بين واع للانغلاق وآخر للانفتاح وثالث للتبعية ورابع يحذر من الصراع وصدام الحضارات وآخر يدعو لعالمية الفكر والأدب وضرورة التنوع، وعلى ما يبدو أن الجاهزية الثقافية لمسألة الانفتاح لم تكن متوفرة عن الجميع، فتلونت هيئة الآخر في كتابات المثقفين وهذا بحد ذاته جعل الأدب وسيلة فاعلة في التمازج الحضاري، مع عدم جاهزية الحضارة العربية لتصدير ولو قليلا من قيمة ما استوردته.

وواقع الأمر يحتم علينا أن نقتنع بضرورة مثل هذا التمازج فحاجتنا لمنجز الآخر ضرورة ملحة، من باب إحداث بعض من التوازن المفقود بين حضارتين

متزامنتين كان للأضعف حاجات لم تلب، وبما أن الجماعات الإنسانية "تختلف بصفة عامة في طريقة أو وسيلة إشباع تلك الحاجات، وذلك من مكان لآخر، ومن زمن إلى زمن، إلا أن كل جماعة إنسانية، صغيرة أو كبيرة، تصل في النهاية إلى تشكيل ثقافة لها، أي أسلوب معين لحياتها بما يتضمنه ذلك من آداب، وتقاليد وعادات ونظم اجتماعية وإنتاجية. ويأتي هذا الأسلوب الحياتي- أي الثقافة – ثمرة التفاعل بين الإنسان والكون ومتطلبات الحياة"[6]، ومثل هذا التشكيل الثقافي لابد أن يكون محسوبا ومرتبطا بمرجعيات محسوبة، ومع عدم إهمال فكرة أن الحضارة الإنسانية واحدة ولكنها متعددة المستويات، إلا أن مسألة الخصوصية الثقافية مسألة لا بد منها لحماية توازن الحضارة ومنجزاتها المتنامية، مما يعني الوقوف مطولا عند محددات ثقافية تتمثل في: الانغلاق، الانفتاح، التنوع، التبعية، الصدام أو الصراع، العالمية، الانهيار وفقدان الهوية.

إن ثقافة الآخر وجاهزيته كانت وقتها أقوى من أي اعتبار، فبريق حضارة الآخر يخطف الأبصار ويسير البصائر، وقد تركزت هذه الحضارة في "باريس" هذه المدينة الأوروبية العملاقة التي حققت حضورا واسع الأبعاد في كتابات المثقفين العرب خلال قرنين من الزمان التاسع عشر والعشرين، إن هذه المدينة صنعت لنفسها خصوصية في نفوس كتاب الأمة ومفكريها ومثقفيها، فنظرة سريعة لمن عقدوا الاهتمام بها تكشف لنا قدر خصوصيتها، فأصبحت المدينة الأبرز والأكثر حضورا في ثقافتنا العربية في العصر الحاضر، وظل المشروع النهضوي العربي المعاصر يؤمن بأن نجاحه "ينبغي أن يمر بهذه المدينة – المركز التي وصفها الطهطاوي وصفا، ظل يتكرر في كثير من الأدبيات اللاحقة، فهي عنده من أحكم سائر بلاد الدنيا وديار العلوم البرانية وأثينة الفرنساوية"[7]، وهذه المكانة التي حققتها باريس بوصفها موضوعا لكثير من الأدباء لما تمثله من قيم جمالية وحضارية جعلها مدينة عالمية تستوعب شتى الحضارات والثقافات "لتصبح مصدر إشعاع حضاري"[8]، وما يبعث على التفاؤل في مثل هذا الاهتمام بباريس النظرة الأوروبية لها، "وفي المقابل بدأت باريس تظهر في الآداب الأوروبية ليس بوصفها عاصمة للحضارة الغربية فحسب، بل ملتقى لجميع تيارات الفكر في العالم، ففيها يتلاقى الناس وتتكدس البضائع من جميع أنحاء العالم، وكل ذلك يعد بحياة متطورة، ويبعث الأمل بمستقبل رغيد وآمن.

وقد ظهر هذا الثناء على باريس بشكل واضح على لسان التنويريين (Enlightenments) فقد كانت استجاباتهم للمدنية تعني الرغبة في المزيد من الرخاء والتقدم. وكانوا عبر مطالبتهم بحرية التجارة، ينادون بضرورة الانفتاح الليبرالي على الصعيد الثقافي. كما أن الكماليات لم تعد فضيحة بل ضرورة اقتصادية ملحة، كما لم يعد المسرح خطيئة بل مدرسة الإنسانية العليا. وقد أصبحت المدنية ضمانا للتقدم على شتى الأصعدة. وبدأت الملامح الإيجابية لباريس تتنامى. فأصبحت في نظر التنويريين رمزا للمستقبل المتضمن للحرية والسعادة"[9]. ومما سبق يتبين أن باريس لم تخطف إعجاب المثقفين العرب بل سبقهم إلى مثل هذا الإعجاب أبناء أوروبا أنفسهم.

خصوصية باريس في الثقافة العربية المعاصرة:

دفعت مسموعات باريس كثيرا من مثقفي العرب لأن يرتحلوا إليها راشدين مستعلمين، فتجدد انبعاث أدب الرحلات العربي تحقيقا لهذه الغاية، فقد جاء بقلم أحد الكتاب الفرنسيين في القرن الثامن عشر القول "إن الرحلات تشكل أكثر المدارس تثقيفا للإنسان، فالاختلاط والحياة مع الشعوب المختلفة، إضافة إلى الاجتهاد في دراسة أخلاقهم وطباعهم، والتحقيق في دياناتهم ونظم حكمهم، غالبا ما تضع أمام الفرد مجالا صيبا للمقارنة، كما تساعده – ولا شك – على تقييم نظم وتقاليد بلده وموطنه"[10]. إن أدب الرحلات يكاد يكون الجنس الأدبي الأبرز الذي وظفته ذائقة المثقفين العرب في القرن التاسع عشر لسبر أغوار الحضارة الأوروبية في نموذجها الأسمى "باريس"، فقام بها أصحابها "بحثا عن الذات وهروبا من واقع غير مستحب لأنفسهم"[11]، والغريب أن أوروبا نفسها قد "شهدت هذا النوع من الرحلات، وذلك مع بداية التحول والتبدل في القيم والأحوال الاجتماعية والفلسفات الإنسانية، خصوصا إبان القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن العشرين الذي شهد حربين عالميتين، ودمارا للبشرية لم يسبق له مثيل في التاريخ"[12].

إن شيوع هذا اللون الأدبي لهو دليل على الرغبة في التواصل الحضاري فالرحلة لا تتم إلا بين قوميتين مختلفتين وحضاريتين متباينتين، ومن هنا تبرز قيمة الرحلات في التواصل الحضاري فهي "مصدر لوصف الثقافات الإنسانية، ولرصد بعض جوانب حياة الناس اليومية في مجتمع معين خلال فترة زمنية محددة؛ لذا كان للرحلات قيمة تعليمية من حيث إنها أكثر المدارس تثقيفا للإنسان، وإثراء لفكره

وتأملاته عن نفسه وعن الآخرين"[13]، ومن أشهر من قام برحلات إلى أوروبا عامة وباريس خاصة رفاعة الطهطاوي، وأحمد فارس الشدياق، وعلي مبارك، ومصطفى عبد الرزاق، وفرنسيس فتح الله المراش وغيرهم.

نماذج من التواصل الحضاري:

رفاعة الطهطاوي (1801 م – 1873 م):

وقد ترأس رفاعة الطهطاوي أول بعثة علمية أرسلها محمد علي باشا للدراسة عام (1826 م) ويعد بذلك "أول الرواد الذين راقبوا حضارة أوروبا عن كثب ودرسوا الفكر الفرنسي في العمق، فقد قام الطهطاوي أثناء إقامته في باريس، بمشاهدات دقيقة للعالم الحديث وتعرف إلى المؤسسات والعادات السائدة في المجتمع الأعظم ازدهارا في زمانه"[14]، وبعد عودته إلى مصر نشر رحلته في كتاب أسماه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"[15] الصادر عام (1834 م)، وقد ضمنه موقفه ومشاهداته من المدنية الغربية، وضع فيه تصورا جديدا للتمدن في الثقافة العربية جعل البعض يطلق عليه لقب "بشير التنوير العربي"[16]، وفي أحوال أخرى "من أعمق العقول الشرقية العربية التي ماست الغرب، وفهمته فهما واعيا"[17] والطهطاوي من خلال كتابه هذا يكون قد "أرسى جذور الاهتمام بباريس خارج النطاق العلمي البحث الذي تميزت به بعثات محمد علي، ويكشف... عن اهتمام عميق بهذه المدينة وبثقافة أهلها"[18]، وهذه تجربة جديدة على صعيد علاقة الشرق بالغرب، فقد ظهرت في ذهن الطهطاوي "المدينة المثالية بمرافقها المتنوعة، ونظافتها، وما فيها من قوانين تنظم حياة المواطن، وتكفل له السعادة،... وكان إعجابه الشديد بها حافزا ليذكر تفصيلات كثيرة عنها وعن أهلها لتكون هذه المعلومات باعثا للمصريين على الأخذ بأسباب الحضارة"[19]، وقد نذر الطهطاوي لمدينة باريس ثلاثة عشر فصلا شملت تخطيطها وعاداتها وغذائها وملابسها؛ وأما أكثر ما يظهر تعلق الطهطاوي بهذه المدينة فهو تعداده لأنواع المعارف التي قرأها بالفرنسية هناك.

فقد ظل الطهطاوي يذكر بأنه مدين لباريس باتساع الثقافة، واكتساب تجربة حضارية جديدة"[20]، لقد أفلح الطهطاوي بنقل رسالته الحضارية إلى أمته بقلم الواعي المنتقي المتحيز لا بقلم المنساق لها الغافل عن مساوئها فكانت ملاحظاته صائبة[21]، إذ لاحظ تفوقهم في الفنون والصنائع، وراقب أساليبهم في الأكل

والشرب والنوم، وأبدى إعجابه بمزايا الإفرنج الأخلاقية فهم محبون للعمل والكسب والتجارة، بعيدون عن الإسراف، يحبون وطنهم، ومن فضائلهم أنهم اختصوا بذكاء العقل ودقة الفهم وحبهم معرفة أصل الشيء والاستدلال عليه واحترامهم الاختلاف في الدين والمذهب، ولاحظ مكانة النساء المرموقة عندهم، وإقامة النظام السياسي على القانون والعدل. ومع كل سبق لمسنا أن الطهطاوي "يحرص لا شعوريا باستمرار على أن يقيم بينه وبين الحضارة الغربية التي يعجب بها مع ذلك، فاصلا يحميه شر الاندماج فيها"[22]، فكان حريصا على شخصيته الحضارية كشرقي أولا وأخيرا حتى لا تذوب في ثقافة الآخر وهذا شرط من شروط التواصل الحضاري الفاعل.

أحمد فارس الشدياق (1805 م – 1887 م):

ويعد الشدياق أحد النهضويين الذين راقبوا عن كثب حضارة الغرب فقارن بينها وبين حضارة الشرق في أكثر من مجال وقضى الشدياق في باريس قرابة السنتين والنصف، لكن ذهابه إليها كان من مدينة أوروبية أخرى هي لندن وليس من مدينة عربية "لهذا اتسمت نظرة الشدياق إلى باريس عموما بخلوها من التقديس والإجلال الذي ظل يميز نظرة القادمين إليها من المشرق العربي، كما اتسمت بالتركيز على المقارنة بين المدينتين وتفضيل واحدة على الأخرى"[23] في كتابه "الساق على الساق في ما هو الفارياق". أما الكتاب الثاني الذي خص فيه باريس فهو "كشف المخبا عن فنون أوروبا" نشره عام (1867 م) "يتحدث الشدياق في الفصل الذي عقده للحديث عن باريس بعنوان "وصف باريس" عن هذه المدينة من موقع الرحالة المتفحص الحريص على توكيد وجهة نظره بالوقائع الدقيقة، ولهذا تتلاشى النبرة الشدياقية الغاضبة – الساخرة ليحل محلها احتفاء واضح بالمكان على صعيد الدرس والتفحص. قدم الشدياق لحديثه عن باريس بمقدمة تاريخية – جغرافية تحدث فيها عن دور ملوك فرنسا في تطوير المكان وما قدمه كل واحد من هؤلاء الملوك على صعيد العناية بالعاصمة الفرنسية"[24] ولكن يبقى الأمر الأبرز الذي لاحظه الشدياق في هذه المدينة الغربية احترام الرأي والعقيدة[25].

علي مبارك (1823 م – 1893 م):

وقد ألف كتابا بعنوان "علم الدين" (1882 م) يكشف فيه عن رؤية ناضجة لمدينة باريس، فالمدينة متميزة في نظره وسبب ذلك "أنها رؤية شاب فقير استطاع

أن يتعلم في المهندس خانة في مصر وأن يكمل دراسته في باريس ضمن ما عرف "ببعثة الأنجال" حيث درس فيها في الفترة الواقعة بين (1844 - 1850 م) فنون الهندسة الحربية. وبعد رجوعه إلى مصر صار من رجال الحكم وخضع لتقلبات العهود السياسية المتناقضة... وهذا يعني أن رؤية علي مبارك العلمية الطابع لباريس وللغرب الأوروبي محكومة بالإطار السياسي لنظام الحكم، وبالرؤية العسكرية الصارمة التي تربي عليها"[26]، وحتى يحقق هذه الرؤية بطريقة مقبولة هيا لها شخصيات قصصية ليحافظ على المسافة بين آرائها الخاصة والتعبير عنها.

وعلى ما يبدو أن فكرة التواصل الحضاري من خلال نموذج أدب الرحلات قد نقل صورة دقيقة لماهية الغرب وحضارته مهدت لأبناء الأمة قراءة واعية للآخر، قادت الكثير منهم لأن يرسم صورة الآخر في نماذج أخرى من الأدب فوجدنا محاولات عديدة تؤطر لهذه العلاقة ومن أبرزها: "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويليحي (1858 – 1930 م) ورواية "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم و"الحي اللاتيني" لسهيل إدريس و"قنديل أم هشام" ليحي حقي و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، وقد عالجت هذه الروايات بجرأة علاقات الحضارة بين الشرق والغرب[27].

وستعقد الدراسة اهتمامها في مادتها المقبلة على نموذج من نماذج التواصل الحضاري المبكر في الأدب العربي المعاصر لم يلق نصيبا كافيا من الدراسة ألا وهو "رحلة باريس 1867 م" لفرنسيس فتح الله المراش وهو نموذج من أدب الرحلات في العصر الحديث لا نقف عند أسطره التراثية الظاهرة بقدر ما نتوغل في تحليل العقلية المنتجة له، فالقيمة الكامنة في تحليل أدب الرحلات تكمن في أنه نمط مباشر من أنماط التواصل الحضاري أنتجته عقلية موسوعية التفكير حريصة على الإلمام بمناهج وعلوم وفلسفات زمانها، بمنهجية إثنوجرافية[28].

فرنسيس فتح الله المراش (1836 م – 1874 م):

قليلة هي المصادر التي عنت بحياة فرنسيس المراش وقليل هم متداولوها، ونظرة سريعة على هذه المصادر ستعكس ذلك[29]، فنجد أن المراش ينتمي إلى عائلة لها باع في الأدب والعلوم والوجاهة، وقد برزت عائلته بين نصارى حلب في منتصف القرن التاسع عشر في طليعة حركة النهضة الفكرية، واعتبروا في منزلة

تماثل منزلة اليازجيين والبساتنة في لبنان والشام، وفي هذه الأسرة العريقة كان مولد فرنسيس سنة (1836 م). ولما بلغ الرابعة من عمره أصيب بداء الحصبة وثقلت وطأته عليه. وإذ لم تفلح الأساليب التقليدية المعروفة إذ ذاك في مداوة فرنسيس، كان لابد من أن يترك المرض في جسده من الآثار ما نغص عليه حياته كلها وأوهن قواه وأعل بصره، وأسقم نظرته إلى العالم فغلب عليه التشاؤم في أكثر آثاره. ولفرنسيس أخ وأخت اشتهرا بالآداب، فأخوه عبد الله مراش (1839 – 1900 م) ترك من الآثار ما يستحق الدراسة مثل شقيقه فرنسيس وربما أكثر. أما مريانا مراش (1848 – 1919 م) أخت فرنسيس، فلها مكانتها البارزه بين أعلام النهضة النسائية في العالم العربي، ويذكر فيليب دي طرزي أنها "أول سيدة سورية أنشأت مقالة في مجلة أو جريدة"[30].

انكب المراش على خزانة والده يطالع ما فيها من الكتب والمصنفات ما كان له الأثر العميق في تفتح قريحته، واتجاهه إلى قرض الشعر في مرحلة مبكرة. وفي سنة (1850 م) اصطحبه والده معه إلى فرنسا ثم بيروت ثم عاد إلى حلب يشتغل بالأدب والعلوم، أما من اللغات فقد درس الفرنسية والإيطالية بشغف كبير عبر عنه في "رحلة باريس" وفي الخامسة والعشرين من عمره بدأ المراش دراسة الطب مدة أربع سنوات على يد طبيب إنكليزي ثم مارس الطب سنة كاملة بعد تخرجه (1865 – 1866 م) ثم سافر في رحلة إلى باريس وخلال إقامته فيها سكن في "الحي اللاتيني"، وكان في البداية طالبا نشيطا مخلصا للغاية التي سافر لأجلها ألا وهي الحصول على الإجازة في الطب. لكن إغراءات باريس وملذاتها أغوته فأقبل عليها بنهم، وكتابه "شهد الأحوال" تضمن قصائد تصور ذلك. ثم ما لبث أن اعترته انحطاطه في قواه البدنية فخبا نور بصره فما عاد يستطيع متابعة دراسته، حتى أن بعضهم قال إنه عاد من باريس كفيف البصر وهي المرحلة الأخيرة من حياته القصيرة (1872 – 1874 م)، وفي هذه المرحلة المظلمة من حياة المراش لجأ إلى أصدقائه يملي عليهم مقالاته وخواطره، ولم تلبث أن وافته المنية في أواسط سنة (1874 م). وهذه المرحلة التي عاشها المراش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فقد كانت مرحلة غنى ونهوض أدبي وفكري، حيث عرفت حلب عددا من الأدباء والمفكرين أسهموا في حركة التنوير العربية[31]. ومنهم: انطوان الصقال، رزق الله حسون، جبرائيل دلال، نصر الله دلال، ميخائيل دلال، ميخائيل الصقال،

كامل الغزي، قسطاكي الحمصي، عبد الرحمن الكواكبي، وليس من الغريب في مثل هذه الأجواء الثقافية أن ينتج المراش خلال حياته القصيرة عشرة مؤلفات.

فكره ومنهجيته:

ذكرت الدراسة أنفا حساسية الفترة التي عاشها المراش من تاريخ بلاد الشام إبان عصر النهضة في مصر ومرحلة الغليان الاجتماعي في بلاد الشام. وخلال هذه المناخات المتأججة يحلق المراش بعقلية ليبرالية محكومة إلى مسألتي الحرية والتمدن، ومن ثم شغفه بالحضارة الغربية، فنجده قد تطرق إلى أصناف عدة من الحريات[32]، كالحريات الطبيعية والحرية السياسية والحرية الاجتماعية، والحرية الدينية، ورفض الرق، وحرية المرأة وبعد مرحلة باريس نجد رؤية المراش قد تعمقت باتجاه العقل الإنساني ومكانته ودوره في تأويل الحقائق الدينية وتعليلها ويمكن أن نقول سعى من خلال فكره إلى جملة من المبادئ تعترف بحقوق طبيعية للإنسان لا يمكن التصرف بها، وضرورة مراقبة السلطة السياسية، وتنزيه الدين عن الأغراض السياسية، والاعتراف بمرجعية العقل، والتوجه إلى دراسة الطبيعة وقوانينها، والإقرار بدور الأكثرية البائسة في المجتمع، ومعاملة المرأة تليق بمكانتها في الأسرة والمجتمع[33].

لقد كان المراش يسعى ويتطلع إلى دولة حديثة تقوم على المساواة السياسية وحرية الرأي والتعبير، ويكون فيها للجميع حق المشاركة في اختيار السلطة المناسبة ومراقبتها من دون تمييز أو استبعاد لأي فئة من الناس. هذه المبادئ والأسس تتناقض جذريا مع الدولة الاستبدادية التي تكرس السلطة المطلقة، وتقسم الناس إلى فئات متمايزة في المواطنية والحقوق السياسية[34]، يقول المراش في رحلة باريس[35]: "رأيت الغني يأكل قوت الفقير ويجني ثمرة أتعابه لكي يشبع بطنا عديمة الشبع. رأيت جميع خيرات الأرض وثروتها مملوكة من نزر من المغتصبين وبقية ألوف الألوف متمرغين في أوحال الشقاء وعديمي كل نعمة وخير "وهذه الآراء والمواقف التي تبناها المراش بعد سفره إلى باريس تجعله في مقدمة رواد النهضة العربية الحديثة الذين تلمسوا الأسباب الاقتصادية للتفاوت الاجتماعي ولكنه لم يقدم حلولا جذرية لهذه المشكلة، فالحل الأنسب الذي يمكن استخلاصه من مؤلفاته، يقوم على الإقرار بالمساواة بين الجميع في الحقوق السياسية وتقليص الفروق الاجتماعية الحادة بتعاطف الأغنياء مع الفقراء ومؤازرتهم[36].

أما الاهتمام الثاني الذي شغل فكر المراش فهي التمدن والعلاقة مع الغرب، وهي من أبرز الإشكاليات المركزية في فكر النهضة العربية، فالهاجس آنذاك كان متمركزا في الرغبة في تخطي حالة الانحطاط المهيمنة على العالم العربي ومواجهة التحديات السياسية والاجتماعية والحضارية التي طرحها الغزو الاستعماري الغربي بدءا من حملة نابليون على مصر عام (1798 م) وبصورة عامة يقوم التمدن في فكر المراش على مبادئ وأسس[37]، يمكن استخلاصها من مجمل مؤلفاته وقصائده ومقالاته، وتتمثل في: الحكم العادل ومراعاة المساواة بين الجميع دون تمييز، تقدم الرابطة الوطنية على الروابط الطائفية والقبلية والملية، وأن التمدن لا يتلاءم مع كل ما يتعارض مع حقوق الإنسان الطبيعية، ويستند التمدن على أساس ديني فالعالم لم يدخل عنده في دائرة التهذيب إلا منذ قيام مملكة الروح، كما أن التمدن يتمثل في الانتظام والأمن والسلام، أما الأخلاق فهي مقوم أساسي من مقومات التمدن.

وعلى ما يبدو أن الحرية والتمدن أمران متلازمان في نظرة المراش للحياة، فالتمدن والحرية هما في آن واحد دولة العقل والعلم والحرية والإيمان والأخلاق، فالعقل يؤكد الحرية الإنسانية أما الحرية فهي شرط تقدم العقل وارتقائه، وقد كان لمثل هذه الأفكار موطئ قدم في رحلة المراش لباريس عام (1867 م) وهذا هو موضوع الدراسة.

رحلة باريس 1867 م:

شكا غير دارس من صعوبة الحصول على النص الأصلي لرحلة باريس لفرنسيس مراش فالنص غير متوفر على رفوف المكتبة العربية وقد يكون محفوظا في سدة ما ولم يعد نشره بالشكل الذي يليق بمكانة هذه الرحلة وتناغمها مع رحلات نظرائه من المثقفين العرب الذين تنيط لأعمالهم من ينشرها ويعقب عليها ويناقشها، أما "رحلة باريس" للمراش فلم تكتب لها هذه المزية إلا عام 2004 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر[38]. وهذا يقدم إشارة حول إهمال كثير من مؤلفات النهضويين العرب القاطنين في بلاد الشام الذين كانوا يعزفون على الوتر نفسه الذي عزفت عليه النهضة العربية في مصر آنذاك، فما كتبه المراش عن مدينة باريس لا يقل من حيث الأهمية ما قرأناه في كتاب الطهطاوي والشدياق وعلي مبارك. بل سخر رحلته رسالة لبني قومه هدفها تنويرهم وتبصيرهم للخروج من ظلمات عصورهم الوسطى إلى العلم، فالعلم المبني على التمدن والحرية تصنع

الحياة وتتبدد عوالم الاستبداد والخرافات والأوهام.

لقد اقترب فرنسيس المراش من الحضارة الغربية في وقت كان العالم العربي يعاني صنوفا من الجهل والظلم والقيود والتخلف، فلا عجب أن نقرأ انبهاره بحضارة الغرب وازدراءه لحال الشرق، ولم يكن ارتحال المراش وقفا على هذا الهدف بل كان لغاية تعليمية، إذ كان هدفه هو استكمال دراسة الطب في باريس يقول: "فشرعت أباشر الأمراض متلاعبا بصناعة أبقراط، وداومت على ذلك نحو سنة، ثم أوعز إلى ضميري أن أرحل إلى مدينة باريس محط عرش الإفرنسيس لكي أنضم إلى سلك مدرستها الشهيرة حيثما يأخذ الدارس حقه، ويحصل على ما لا يوجد خارجا"(39)، ولكنه يمهد لهذه الرحلة بمقدمة انطوت على تأملات فلسفية تبحث عن تفسير لما يرى ويحس، يقول: "فلما أدركت رشدي وبلغت أشدي دخلت هذا العالم لأتجسسه وأرى كيف يجب اعتباره مني، وعلى أي وجه، وبالنسبة إلى أي مادة؟ فعندما تبصرته كافيا، وانتقدته وافيا، تبلبلت إشعاراتي نحوه، وهمت على وجهي، وما عدت أدري ماذا أعتبر منه، لأنني رأيته سوقا عظيما لا حد له، وجميع الخلائق أقامت في حوانيتها"(40)، إنه عالم مخيف متعدد متقلب يأكل القوي فيه الضعيف(41)، والغني الفقير، عالم مليء بالتناقضات، فمثلت باريس أثناءه دور الفردوس المفقود أو المدينة الفاضلة. كانت انطلاقة المراش نحو باريس يوم 7-9-1866 من حلب ثم الإسكندرونة فاللاذقية فطرابلس الشام، ثم إلى بيروت ومنها إلى يافا فالإسكندرية وصولا إلى القاهرة وعودة إلى الإسكندرية مجددا ثم مرسيليا في 20-10-1866 ثم مدينة ليون الفرنسية ثم باريس. قدم خلالها ملحوظات فلسفية تأمليه وملحوظات جغرافية طبيعية وملحوظات حضارية مقارنة وكانت صورة الغرب المتقدم جنبا إلى جنب مع صورة الشرق المتراجع.

صورة الغرب الحضاري في "رحلة باريس":

لم يستطع المراش أن يخفف من شهقة انبهاره بما شاهد عليه باريس من تقدم وحضارة وعمران وبناء وجد وعمل وحركة دؤوب وطعام وشراب وعدل وعقل وتمدن وأخلاق وحرية، كلها مفردات عجت بها رحلته، فلم يتوقف عن توظيفها وصقلها وعرضها أمام القارئين فيندهشوا لدهشته، إن قيمة الوقوف المتكرر المتأمل عند مظاهر الحضارة الغربية في باريس والوقوف عن العظيم من الأمور وغير العظيم لهو دليل على ذلك الفقدان الذي يعيشه العالم العربي آنذاك، فمثقفوه وقفوا موقف

المشدوهين مما رأوا وشاهدوا وإن لم يقارنوا مباشرة أو لم ينقذوا، فالوقوف في مثل هذه الهيئة على حالة الاشمئزاز من الواقع العربي آنذاك، وتدوين الرحلات لدليل آخر على الرغبة الحقيقية بالتواصل الحضاري عن طريق الإخبار الأدبي لأبناء الأمة، فيتراصوا من أجل تحقيق شيء من مقومات التقدم والفائدة، والمراش يعلن ذلك بطريقته عند ما يربط السمو بالنفع فـ "لا شيء من الكائنات يتناول اعتباره عن ذاته، فكل كائن يستمد اعتباره من موقع فائدته لغيره ونسبته إلى سواه"[42]، لقد عرض المراش في مطلع رحلته الأبعاد الفلسفية للقيمة المرجوة منها، فالمسألة لا تقف عند حد مرتجل أدهشته الرحلة، بقدر ما كانت مثالا تواصليا عن حضارة الآخر،فالرحلة تكتسب خصوصيتها مكانا وزمانا وفكرا، فالمكان باريس عاصمة الحضارة الأوروبية والزمان منتصف القرن التاسع عشر، قرن الأوجاع والتراجع العربي، والفكر فكر متحرر من نير الاستعباد تائق للحضارة والتمدن. لقد شكلت هذه الرحلة من خلال تصويرها لحضارة الغرب رسالة تواصلية أدبية حضارية بين أمتين أو حضارتين متنازعتين، وكان لهذا الوصف مظاهره وأبعاده.

لقد شهدت صورة الغرب في كتابات الرحالة العرب تباينا ملحوظا، فهناك من انبهر بمنجزات الغرب انبهارا شديدا إلى حد الدعوة إلى (التغريب) – أي الأخذ بمظاهر حياة المجتمع الغربي ونقل أفكاره ووسائله التقنية – إذ أراد المسلمون إصلاح تخلفهم واللحاق بركب الحضارة العصرية، وعلى العكس منهم كان هناك من حارب هذه الدعوة وذكر بضرورة العودة إلى التراث والتمسك به، والمراش في رحلته الباريسية كان يقترب أكثر من الدعوة الأولى من منطلق إصلاح الواقع المعيش إذ نجده قد "بُهر في البدايات بإنجازات الغرب العمرانية، وتوافق الحضارة الغربية مع أسس ومبادئ التمدن كما تصورها، ورأى في باريس فردوسا أرضيا، فهي مصب أنهار العجائب، وموقع أنوار التمدن والآداب، فيها العمران يتجلى في أروع صورة، إنْ من حيث النظافة والترتيب والإتقان في شوارعها، أو من حيث الراحة والثروة والأمن والأمان في ربوعها، حيث الكل مقبلون على العمل والإبداع والاختراع دونما كلل أو ملل"[43]، فما هي معالم هذه الانبهار التي يريد المراش نقلها على وجه السرعة إلى شرقه المتراجع؟ خاصة وأن هدفه الأساسي من هذه الرحلة لا يقتصر على دراسة الطب فحسب بل يمتد إلى غاية أخرى هي تفحص الغرب عن القرب والتعرف إلى حضارته يقول الطاهر لبيب "كانت هناك ضرورة

في أن يؤكد الواقع المعاين ما كان ماثلا في الخيال، كان المطلوب أن يوضع ما تمت معاينته على هامش ما تمت مطالعته"[44]، فالمراش قبل رحلته أتقن الفرنسية ووسع من ثقافته الأدبية وانشغل ذهنه بقضايا الحرية والمدنية والعقل فمال للاقتناع بأن مدينة الغرب هي خلاص للشرق من تخلفه، لقد أظهر المراش في رحلته إلى باريس عام (1867 م) إصرارا على طرق معالم هذه الحضارة رابطا هذه المعالم بالفكر الغربي وأصالته وبعد نظره فانسكب انبهاره رقراقا بهذه الحضارة، يقول[45]:

إلى جنة الفردوس هل أنا سائر	ترى أم إلى دنيا أخرى مسافر
فيا حسن هذا السير والركب	ويا لطف أرض كللتها المفاخر
هنا تصدع النعمى، هنا يرقص	هنا تبسم الدنيا، هنا الخط حاضر
هنا النفس تخلو في هواجس سِرها	فتوحي بما تصبو إليه الخواطر
هنا تشرح الأنظار للقلب ما ترى	فيبتسم عما قد حكته النواظر

لقد عدت باريس عاصمة الحضارة الغربية في نظر المراش "عروسة مدن المسكونة، وشمسا يدور حولها فلك العالم البشري. وهكذا فهي الآن لا حد لمديناتها، ولا قرار لعظماتها"[46]. ومن مقومات المدينة الغربية التي رصدها المراش:

أ- الطبيعة الخلابة

ب- العمران وحسن التخطيط

ج- العلم والثقافة

د- الحياة الثقافية والمتاحف.

صورة الشرق (نقد الذات مقابل الآخر):

إن من أبرز القضايا التي استحوذت على اهتمام الرحالة المثقفين في العصر الحاضر بان القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين هو عقد المقارنات بين العالم العربي لتردي الهائم على وجهة فاقد الهوية والغرب المتحضر فائق المدنية والنظام والحسن والترتيب ذلك الغرب المثقف الهادي والمعلم.

إن وقوف المراش في رحلته لباريس عند صورة ممتدة للغرب المتكامل في حضارته لم يشغل المراش عن ذكر حال الشرق المتخلف، بل إن قراءتنا لذلك تصب في صالح التواصل الحضاري من جهة ونقد الذات من جهة أخرى، فالتوقف مطولا عند مشاهد الحضارة والمدنية الغربية لهو نقد غير مباشر للحضارة العربية

البائسة في عصر النهضة، أما الحديث بألم عن الشرق فهو نقد مباشر له يستدعي الإصلاح، و"يمكن تصور موقف المراش من الغرب من خلال هذا المشهد الرمزي، فالشرق أشبه بفلاة قفرة مجدبة تسبح في الظلام، يخيم عليها سكوت الموت، لا يسمع فيها سوى نعيب البوم وصراخ ابن آوى"؛ أما الغرب فمد من الاخضرار وبحر من النور الساطع يندفقان نحو الشرق حاملين إليه الخير والصلاح"[47]، ومثل هذه المقارنة واضحة في رحلة باريس، فالطريق من حلب إلى الأسكندرونة "قفار محرقة" تختلف عن الطريق بين مرسيليا وليون، أما المدن العربية فهاوية متراجعة سواء أكانت الأسكندرونة أم بيروت أم طرابلس أم يافا في حين مرسيليا وليون وباريس غايات في الروعة، ولا يخفي المراش تعبيره بعد أن يقطع بألم كثيرا من البلاد العربية المؤلمة إلى مرسيليا بأنها "عنوان السعادة" وأنه "مرتاح في حضن الغرب".

ومن الأمثلة على ضمور صورة الشرق إذا ما قورن بالغرب، تصويره للأسكندرونة فيقول: "أما الثائر الذي عراني عند مشاهدتي قرية الأسكندرونة إنما كان صاعقا لأنني رأيتها هاوية في أعمق هاوية من التقهقر والانحطاط، وأي نفس تشعر بهذا الثأر إذا رأت ميناء حلب ومدخل تجارة الزوراء وتركستان، ومخرج أنسجة ومحصولات عربستان مسرحا لملاعب الخراب، ومشهدا لحركات الدثار وسوء الحال حتى تكاد أن لا تعتبر سوى كمبصقة للبحر أو مداسن للدهر"[48].

أما حال علماء المشرق فلا يقل سوءا عن حال مدنها، يقول بعد أن أطرى على سماء الغرب: "فيا لسوء حظنا نحن بني المشرق، ويا لشدة نحسنا، لأنه إذا وجدت الصدف وما من له هوس ما في العلم عاش مقطوع الخرج، وربما يحتقر ويهان فلا ينال من علامات لشرف سوى الجهل به والسخرية. ولا يحصل على شيء من الجوائز سوى قول الناس منه هذا نحوي بارد، أو شاعر مشعر. وإذا كان يروي شيئا عن التاريخ يقولون عن: هذا حكاكاتي... ولذلك لا جرؤ أخذ منا أن يوجه خطوة واحدة نحو طلب العلم لئلا يكسب العار والخزي. بل جميعنا نتراكض وراء جمع المال، والجهل المتولد عنه، وبمقدار ما يزيد مال أحد منا يزيد اعتباره وجهله"[49]، وهذا انقلاب في المفاهيم والأحوال يوقف مدد العلم ويقلبه إلى نقمة لا بد من تناديها يعكس خللا في القيم والمعطيات والتفكير، والمراش لم يتقدم لمثل هذا العرض لا بعد أن رأى قيمة العلم والعلماء في الغرب، فأراد أن يتواصل مع أبناء مشرقه المتردي.

ومن هنا يمكننا القول إن مثل هذه الرؤية السلبية للذات الشرقية ولبنية المجتمع العربي التي يعود إليها المراش ويتجذر فيها لم تكن السبب الكافي للارتحال لأوروبا، بل إنها الرغبة الملحة باكتساب أفكار جديدة في الحضارة والتمدن والحريات والعلوم والرقي، ومعلومات ومعارف غير متوفرة في المجتمع العربي، فأراد المراش من خلال هذه المقارنة أن يشكل لنفسه رؤية ينطلق من خلالها إلى العقول القارئة الواعدة بالتغيير، ففكر المراش بات يطغى عليه تصور ثابت للمجتمع الإنساني المثالي القائم على المدنية والحرية.

ويمكن استجلاؤها فيما يلي:

إن "رحلة باريس 1867 م" لفرنسيس المراش هي من أدب التفاعل الحضاري بامتياز، فقدرتها على تصوير حضارة الغرب ماثلت قدرة نظيراتها من الأعمال الرحلاتية آنذاك.

إن هذه الرحلة لم يكتب لها الانتشار الواسع لأسباب قد أجملها بدواعي الإهمال، فهي من أدب بلاد الشام في فترة الإجهاض الثقافي الذي عاشته المنطقة بعد منتصف القرن التاسع عشر فلم تنشر الرحلة بعد نشرها المرة الأولى عام (1867 م) إلا عام (2004 م) محققة ومفهرسة.

إن الهاجس الأكبر الذي يشغل بال الرحلة ورحالتها هو تجاوز حالة الانحطاط الحضاري الذي يعيشه الشرق في القرن التاسع عشر إبان النهضة العربية في مصر، فجاء الكلام عن الشرق موجعا وعن الغرب مبالغا فيه.

إن "رحلة باريس" كانت في مجملها حقلا لبث أفكار الرحالة المراش وتأملاته الذاتية كمثقف يعاني الاغتراب في شرق المتراجع، لذا ارتفعت الأفكار والتأملات على حساب وصف المكان وتوثيقه. فتكون بذلك خالفت أصول أدب الرحلات الذي يعد أدبا جغرافيا في شكله الأول.

الهوامش:

1 – عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004، ص 5.

2 – أنطوان المقدسي: الصورة العربية عن الحضارة الأوروبية الغربية والاستجابة لهذه الصورة، وقائع ندوة همبورغ، العلاقات بين الحضارتين العربية والأوروبية، 11 – 16 أبريل 1983، تونس 1985، ص 100.

3 – حسن عليان: العرب والغرب في الرواية العربية، دار مجدلاوي، عمان 2004، ص 7.
4 – المرجع نفسه، ص 73.
5 – المرجع نفسه، ص 169.
6 – حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 138، حزيران 1989، ص 51 – 52.
7 – خليل الشيخ: باريس في الأدب العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1998، ص 14.
8 – المرجع نفسه، ص 17.
9 – المرجع نفسه، ص 19.
10 – حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص 21.
11 – المرجع نفسه، ص 43.
12 – نفسه.
13 – المرجع نفسه، ص 19.
14 – كرم الحلو: الفكر الليبرالي عند فرنسيس المراش: بنيته وأصوله وموقعه في الفكر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2006، ص 148.
15 – رفاعة رافع الطهطاوي: الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوي، دراسة وتحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1973.
16 – ز. ل. ليفين: الفكر الاجتماعي الحديث في لبنان وسوريا ومصر، ترجمة بشير السباعي، دار الفارابي، بيروت 1985، ص 33.
17 – رئيف خوري: الفكر العربي الحديث، أثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي، دار المكشوف، بيروت 1943، ص 80.
18 – خليل الشيخ: باريس في الأدب العربي الحديث، ص 22.
19 – المرجع نفسه، ص 33.
20 – المرجع نفسه، ص 34.
21 – قام برصدها: كرم الحلو: الفكر الليبرالي عند فرنسيس المراش، ص 149 – 151.
22 – انطوان المقدسي: الصورة العربية عن الحضارة الأوروبية، ص 90.
23 – خليل الشيخ: باريس في الأدب العربي الحديث، ص 40.
24 – المرجع نفسه، ص 47 – 48.
25 – كرم الحلو: الفكر الليبرالي عند فرنسيس المراش، ص 151.
26 – خليل الشيخ: باريس في الأدب العربي الحديث، ص 35.
27 – انظر، جورج طرابيشي: شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة، ط. 2، بيروت 1979، ص 12.
28 – يهتم مصطلح الإثنوجرافيا بالدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد، والعادات

والقيم، والأدوات والفنون، والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينة أو مجتمع معين، خلال فترة زمنية محددة.

29 – فيليب دي طرزي: تاريخ الصحافة العربية، بيروت 1913، ج 1، ص 141. علي أحمد الشرع: فرنسيس فتح الله المراش، دوره في النهضة العربية الحديثة، رسالة ماجستير غير منشودة، الجامعة الأردنية، 1976، ص 32.

30 – فيليب دي طرزي: تاريخ الصحافة العربية، ج 2، ص 241.

31 – كرم الحلو: الفكر الليبرالي عن فرنسيس المراش، ص 51.

32 – المرجع نفسه، ص 19 – 20.

33 – المرجع نفسه، ص 68.

34 – المرجع نفسه، ص 108.

35 – فرنسيس المراش: رحلة باريس.

36 – كرم الحلو: الفكر الليبرالي عن فرنسيس المراش، ص 118.

37 – المرجع نفسه، ص 156 – 159.

38 – انظر، مقدمة قاسم وهب لرحلة باريس الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2004، الذي يصرح بأنه اعتمد على نص الرحلة في مجلة الكلمة الصادرة بحلب عام (1949 م) بعد تعذر الحصول على الطبعة الأولى التي أصدرتها المطبعة الشرقية عام (1867 م).

39 – فرنسيس المراش: رحلة باريس، ص 27.

40 – المصدر نفسه، ص 23.

41 – المصدر نفسه، ص 24.

42 – المصدر نفسه، ص 23.

43 – كرم الحلو: الفكر الليبرالي عند فرنسيس المراش، ص 21.

44 – الطاهر لبيب: الآخر في الثقافة العربية، ورقة قدمت في ندوة صورة الآخر: العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1999، ص 188.

45 – فرنسيس المراش: رحلة باريس، ص 37 – 39.

46 – المرجع نفسه، ص 41.

47 – كرم الحلو: الفكر الليبرالي عند فرنسيس المراش، ص 174.

48 – فرنسيس المراش: رحلة باريس، ص 31.

49 – المصدر نفسه، ص 47.